

Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя

# Основи сценічної майстерності

*Хрестоматія*

/для фахівців спеціальності «Дошкільна освіта/

Укладачі  
Матвієнко С.І.,  
Тукач І.І.

Ніжин – 2013

УДК 792 (075.8)  
ББК 85.33 Я73  
Х 91

Рецензенти:

**Оржеховська Валентина Михайлівна**, доктор педагогічних наук, професор, провідний науковий співробітник лабораторії превентивного виховання Інституту проблем виховання АПН України

**Лавриненко Олександр Андрійович**, доктор педагогічних наук, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник відділу теорії та історії педагогічної майстерності Інституту педагогічної освіти та освіти дорослих НАПН України.

**Станіславська Катерина Ігорівна**, кандидат педагогічних наук, професор Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

Х 91 Основи сценічної майстерності. Хрестоматія (для фахівців спеціальності «Дошкільна освіта») / Укл.: С.І.Матвієнко, І.І.Тукач. – Ніжин, Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2013 – с.

У хрестоматії зібрано змістовний об'ємний мемуарний і навчальний матеріал з дисципліни «Основи сценічної майстерності», самостійне опанування якого студентами дозволить їм більш глибоко вивчити закони театральньо-сценічного мистецтва, набути знань про специфіку, складові та шляхи розкриття актором сценічного образу, про його внутрішню та зовнішню техніку, про природу сценічних переживань, а також засвоїти основи театральної системи К.С. Станіславського як підгрунтя сценічної майстерності актора.

Хрестоматія орієнтована на удосконалення фахової підготовки майбутніх педагогів, вихователів дошкільних закладів, самодіяльних акторів щодо розвитку їхнього творчого потенціалу, розширення знань у галузі сценічного мистецтва.

Для студентів і педагогів навчальних закладів освіти, культури та мистецтв. Може використовуватися у педагогічних університетах, закладах середньої освіти, позашкільних закладах. Крім того, хрестоматія може бути використана викладачами та студентами в межах вивчення споріднених курсів «Методика театралізованої діяльності» та «Основи педагогічної майстерності» (останній з яких викладається в усіх педагогічних вузах).

ББК 85.33 Я.73

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ І. ТЕОРІЇ СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АКТОРА .....

#### §1.1. Світові школи виховання актора .....

##### **Рождественская Н.В. Проблемы сценического перевоплощения .....**

*Вклад В.И. Немировича-Данченко .....*

*Поиски Е.Б. Вахтангова .....*

*Опыт М.А. Чехова .....*

*Интерпретация Ф.Ф.Комиссаржевского .....*

*Особая позиция В.Э. Мейерхольда .....*

*Парадокс Брехта .....*

*Фантазии и реалии театра Арто .....*

*Хеппенинг .....*

*Психодрама и американский театр .....*

*Театр лаборатории Гротовского .....*

*Живой театр Питера Брука .....*

##### **Крег Е.Г. Про мистецтво театру .....**

*Митці театру майбутнього .....*

*Про актора .....*

*Актор і надмаріонетка .....*

##### **Курбас Л. Філософія театру .....**

*Як формулювати принципи сучасного театру? .....*

*Поправки до нашої системи виховання актора .....*

*Актор у нашій системі і праця над роллю .....*

##### **Чехов М. Об искусстве актера .....**

*Тело актера .....*

*Воплощение образа и характерность .....*

*Импровизация .....*

*Импровизация как способ репетирования .....*

##### **Виленкин В.Я. В.И. Немирович-Данченко о творчестве актера .....**

*Заметки о творчестве актера. Зерно спектакля .....*

*Второй план .....*

*О простоте актера. (Отрывок из статьи) .....*

#### §1.2. Система виховання актора за К.С. Станіславським .

##### **Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах Том 4. Работа актера над ролью .....**

*Из записных книжек 1926-1938 годов .....*

##### **Станиславский К.С. Работа актера над собой. Работа над собой в творческом процессе воплощения .....**

*Выдержка и законченность .....*

*Сценическое обаяние и манкость .....*

Этика и дисциплина. . . . .	
Внешнее сценическое самочувствие. . . . .	
Общее сценическое самочувствие. . . . .	
<b>Рождественская Н.В. Проблемы сценического перевоплощения . . . . .</b>	
<i>Перевоплощение по Станиславскому . . . . .</i>	
<b>Завадский Ю.А. Об искусстве театра . . . . .</b>	
<i>Станиславский сегодня . . . . .</i>	
<i>Система Станиславского - путь к созданию типического образа</i>	
<i>К вопросу о наследии Станіславського. . . . .</i>	

## **РОЗДІЛ ІІ. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ . . . . .**

### **§2.1. Етапи роботи актора над роллю . . . . .**

**Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах Том 4. Работа актера над ролью . . . . .**

I. Период познания . . . . .	
<i>Первое знакомство (с ролью) . . . . .</i>	
II. Анализ . . . . .	
<i>Создание (и оживление) внешних обстоятельств. . . . .</i>	
<i>Создание (и оживление) внутренних обстоятельств. . . . .</i>	
<i>Оценка фактов и событий . . . . .</i>	
<i>Период переживания . . . . .</i>	
<i>Творческие задачи . . . . .</i>	
<i>Физические и элементарно-психологические задачи . . . . .</i>	
<i>Создание душевной партитуры роли . . . . .</i>	
<i>Сверхсознание . . . . .</i>	
III. Период воплощения. . . . .	
<i>Из записей 1936-1937 годов. . . . .</i>	
<i>Подход к роли. . . . .</i>	

### **§2.2. Природа сценічних переживань актора. . . . .**

**Симонов П.В. Метод К.С.Станиславского и физиология эмоций . . . . .**

<i>Искусство сценического переживания . . . . .</i>	
<i>Физиологические механизмы эмоций . . . . .</i>	

**Бутенко Э.Сценическое перевоплощение. Теория и практика . . . . .**

Движения, действие и сценические переживания . . . . .	
<i>Сценическое действие и «метод физических действий». . . . .</i>	
<i>Сценическое чувство. . . . .</i>	
<i>Механизм творческого воображения. . . . .</i>	
<i>Функции воображения и представления. . . . .</i>	
<i>Воображение и воля . . . . .</i>	
<i>Эмоции . . . . .</i>	
<i>Воображение и чувство . . . . .</i>	
<i>Сценические переживания. Закон Реальности Чувств . . . . .</i>	

<b>§2.3. Внутрішня техніка актора</b> .....	
Станіславський К.С. Робота актера над собою. Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. ....	
<i>Эмоциональная память</i> .....	
<b>Новицкая Л. П. Уроки вдохновения. Система К. С. Станиславского в действии</b> .....	
<i>Станиславский занимается со студийцами. Первая встреча</i> .....	
<i>Работа над телесным аппаратом (освобождение мышц)</i> .....	
<i>Действие</i> .....	
<i>Предлагаемые обстоятельства. «Если бы». Воображение</i> .....	
<i>Логика и последовательность</i> .....	
<i>Внимание</i> .....	
<i>Наивность и вера</i> .....	
<i>Общение</i> .....	
<i>Темпо-ритм</i> .....	
<b>Рождественская Н.В. Проблемы сценического перевоплощения</b> .....	
<i>Внутреннее и внешнее в искусстве актера</i> .....	
<b>Заворотній О.Т., Лопандя В.М. Психофізична техніка та тренінг актора.</b>	
<i>Акторська техніка. Психічна та фізична природа актора</i> .....	
<i>Акторський тренінг</i> .....	
<b>Станіславський К.С. Робота актера над собою. Работа над собой в творческом процессе воплощения.</b> .....	
<i>Характерность</i> .....	
<b>§ 2.4 Зовнішня техніка актора</b> .....	
<b>§ 2.4.1. Виразність тіла. Пластика</b> .....	
Станіславський К.С. Робота актера над собою. Работа над собой в творческом процессе воплощения .....	
I. <i>Переход к воплощению</i> .....	
II. <i>Развитие выразительности тела: 1) гимнастика, акробатика, танцы и прочее</i> .....	
2) <i>пластика</i> .....	
III. <i>Выдержка и законченность</i> .....	
<b>§ 2.4.2. Сценічна мова</b> .....	
Станіславський К.С. Робота актера над собою. Работа над собой в творческом процессе воплощения .....	
<i>Голос и речь. Пение и дикция</i> .....	
<i>Речь и ее законы</i> .....	
<b>Кнебель М.О. Слово в творчестве актера</b> .....	
<b>Черкашин Р.О. Художнє слово на сцені</b> .....	
<i>Розділ I. Праця оповідача над літературним твором</i> .....	
<i>Вибір твору</i> .....	
<i>Пізнання твору</i> .....	
<i>Надзавдання</i> .....	

Наскрізна лінія словесної дії. . . . .	
Розділ II. Розповідний та ліричний монолог . . . . .	
Мова автора . . . . .	
Мова персонажів . . . . .	
Постановка розмовного голосу . . . . .	
<b>Сценическая речь / Под ред. Козляниновой И.П. и Промптовой И.Ю.. .</b>	
Некоторые специфические особенности и общие основы словесного действия в искусстве актера и художественном слове . . . . .	
К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко о работе актера над словом . . . . .	
Выявление идейного замысла произведения . . . . .	
Сквозное действие и сверхзадача в литературном тексте . . . . .	
Предлагаемые обстоятельства и видения . . . . .	
Воспитание умения действовать словом . . . . .	
Элементы овладения стилевыми особенностями произведения . . . . .	
Работа над текстом и техника стиха . . . . .	
Художественное слово как средство совершенствования техники сценической речи . . . . .	
<b>§ 2.4.3. Міміка . . . . .</b>	
<b>Писаренко Ю. Хрестоматия актера. Сборник: Мимика. Грим. Движение. Речь . . .</b>	
Объяснение мускульных движений. . . . .	
Причины мускульных движений. . . . .	
Мимика глаз. . . . .	
Мускулы глазного яблока. . . . .	
Взгляды. . . . .	
Техника мимики глаз. . . . .	
Мимика рта. . . . .	
Мимика ноздрей. . . . .	
Смех и плач. . . . .	
Советы при занятиях мимикой. . . . .	
Схема мимических положений. . . . .	
Схема занятий . . . . .	
Схематическая система. . . . .	
<b>§ 2.4.4. Грим, перука, зачіска, костюм . . . . .</b>	
<b>Миронов К. Уроки грима . . . . .</b>	
Зависимость грима от освещения и расстояния. . . . .	
Общие правила гримировки. . . . .	
Цвет лица . . . . .	
<b>Шатохін І. О. Грим у театрі і в кіно. . . . .</b>	
Слово про грим. . . . .	
Віковий, національний і портретний грим. . . . .	
Грим спеціальний. . . . .	
<b>Лившиц П.Б. Сценический грим . . . . .</b>	
Наклейки . . . . .	

<i>Крепе</i> .....	
<i>Наклейка растительности</i> .....	
<i>Подвесные бороды</i> .....	
<i>Полумаски</i> .....	
<b>Будянський В.І., Будянський Д.В. Шкільний театр</b> .....	
<i>Про грим</i> .....	
<i>Гримувальні матеріали</i> .....	
<i>Техніка гримування</i> .....	
<i>Грим шиї</i> .....	
<i>Оформлення вистави</i> .....	
<i>Театральний костюм</i> .....	
<b>Станіславський К. С. Собрание сочинений в 9-ти т. – Т. 3. Работа актера над собой. – Ч. 2 – Работа над собой в творческом процессе</b> .....	
<b>РОЗДІЛ ІІІ. ДОВІДКОВІ МАТЕРІАЛИ</b> .....	
<b>Паві Патріс. Словник театру</b> .....	
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	

## ПЕРЕДМОВА

Важливим шляхом удосконалення професійної майстерності педагога є пізнання власною психофізикою законів акторського мистецтва, оскільки кожен педагог повинен бути до певної міри актором. Важливо, щоб він не тільки практично опанував прийоми, підходи до ролі, сценічних дійств і вистав, засвоїв механізми акторської психотехніки, усвідомив складні відчуття, пов'язані із публічним виступом, проте й мав належний об'єм теоретичних знань з основ сценічної майстерності.

Професійна підготовка педагога дошкільної освіти передбачає засвоєння майбутнім фахівцем широкого кола професійних знань і умінь, яке здійснюється на основі реалізації усіх блоків навчального плану, у тому числі – блоку «За вибором студентів», у структурі якого передбачено навчальну дисципліну «Основи сценічної майстерності».

*Метою навчальної дисципліни «Основи сценічної майстерності» є навчання студентів основам сценічної роботи (з опорою на мистецтво актора) з огляду на специфіку майбутнього фаху.*

*Завданнями навчальної дисципліни «Основи сценічної майстерності» визначено:*

- формувати активну творчу особистість;
- надати теоретичні знання про систему К.С. Станіславського як підґрунтя формування сценічної майстерності актора;
- формувати у студентів уміння органічної і виразної дії на сцені в закладених драматургом обставинах.
- вчити опануванню практичними навичками сценічної поведінки та створення сценічного образу;

Зміст навчальної дисципліни «Основи сценічної майстерності» передбачає теоретичний і практичний модуль. Завдання теоретичного модуля вимагають опрацювання відповідних джерел, які розкривають специфіку сценічної діяльності та майстерності актора. Аналіз підручників і посібників, зміст яких спрямовано на забезпечення високопрофесійної фахової підготовки майбутніх освітян переконав, що на сьогодні практично відсутня навчально-методична література художньо-творчого напрямку підготовки педагогів, бібліотечні фонди вузів мають обмежену кількість джерел (мемуарних, методологічних), фізичний стан підручників не відповідає умовам масового користування ними, що суттєво обмежує повноцінність вивчення студентами основ сценічної майстерності з огляду на майбутній фах.

У зв'язку із відсутністю підручників із навчальної дисципліни «Основи сценічної майстерності», яка є важливою у професійній підготовці, хрестоматія може частково розв'язати проблему викладання означеної дисципліни відповідними джерелами.

*Метою хрестоматії є використання в освітньому процесі вищої школи широкого кола наукових, мемуарних джерел за темою «Основи сценічної майстерності» що сприятиме більш ефективній підготовці майбутніх*



педагогів до проведення роботи художньо-естетичного (зокрема – театральньо-сценічного) напрямку з дітьми.

У хрестоматії зібрано широке коло матеріалів – мемуарної спадщини видатних корифеїв сцени та митців театру; уривків з матеріалів посібників мистецтвознавчого спрямування, а також з навчальної літератури за тематикою «Театрознавство» та «Акторська майстерність».

Хрестоматія складається з двох розділів. Її концептуально-методологічними засадами є вчення К.С. Станіславського про сценічну майстерність актора, яке за умов його теоретичного засвоєння та практичного опрацювання головних складових переходить у професійну майстерність (у тому числі – майбутнього педагога).

Розділи та параграфи хрестоматії підібрані відповідно до розділів і тем, окреслених навчальною програмою курсу «Основи сценічної майстерності».

Розділ I хрестоматії – *«Теорії сценічної майстерності актора»* – спрямований на висвітлення концепцій найбільш відомих світових театральних шкіл щодо формування у актора необхідних елементів сценічної майстерності (театр М. Чехова, Л. Курбаса, Б. Брехта, Є.Б. Вахтангова; системи виховання актора К.С. Станіславського, В.І. Немировича-Данченка, Е.Г. Крега та ін. видатних митців). Студентам буде важливо засвоїти елементи театральньо-педагогічної системи К.С. Станіславського щодо формування у актора основ майстерності, набуття ним необхідних сценічних якостей (у тому числі – психологічних та особистісних, пов'язаних з публічною діяльністю).

Розділ II хрестоматії – *«Теоретичні основи акторської майстерності»* – націлений на ознайомлення студентів із теорією сценічної майстерності актора, заґрунтованій на працях К.С. Станіславського «Работа актера над собой», «Работа над собой в творческом процессе воплощения», «Работа актера над ролью» та ін. У підрозділах цієї частини хрестоматії розміщено матеріали, які розкривають такі важливі аспекти акторської майстерності, як: сценічний рух, сценічні переживання та емоції; елементи внутрішньої та зовнішньої техніки актора, його характерність. Вагомим доробком хрестоматії слугують матеріали, що розкривають специфіку сценічної мови, міміки актора, ролі гриму, костюму, зачіски та перуки як важливих елементів зовнішньої техніки актора у створенні ним ролі.

*Добір матеріалів запропонованої хрестоматії здійснено відповідно до тем, що вивчатися у межах теоретичного модуля навчальної дисципліни «Основи сценічної майстерності».*

Ефективною допомогою студентам при вивченні курсу «Основи сценічної майстерності» стане добірка довідкових матеріалів.

Хрестоматія може бути використана викладачами та студентами в межах вивчення споріднених курсів «Методика театралізованої діяльності» та «Основи педагогічної майстерності» (останній з яких викладається в усіх педагогічних вузах).

# РОЗДІЛ І

## ТЕОРІЇ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

### *§1.1. Світові школи виховання актора*

1.1.1. Рождественская Н.В. Проблемы сценического перевоплощения. Учебное пособие. – Л. : ЛГИТМиК, 1978.

СС. 17-37

#### *Вклад В.И. Немировича-Данченко*

В.И. Немирович-Данченко не написал книги, обобщающей опыт его долгой жизни в искусстве. Приходится читать протоколы репетиций и выступлений, чтобы понять своеобразие его взгляда на актерское перевоплощение. Но, талантливый педагог, он оставил учеников, которые помнят его приемы работы с актерами. В могучем течении искусства переживания ощутима особая струя, связанная с именем Немировича-Данченко. Она прослеживается в режиссерских работах А.Д.Попова, М.О.Кнебель, В.Пансо, А.В.Эфроса.

Немирович-Данченко внес в практику МХАТ свое понимание сценического образа – как сложнейшего диалектического единства актера-художника и актера-исполнителя.

К.С.Станиславский признавал, конечно, что требование переживания чувств роли как своих собственных не означает, что между сценическими и жизненными чувствами можно поставить знак равенства. Он определял сценические чувства как повторные по отношению к жизненным (т. е. вызванные из глубин эмоциональной памяти)<sup>1</sup>. Однако в годы становления системы и проверки ее в Первой студии МХТ (1913-1918) возникла опасность неправильного понимания тезиса Станиславского – «сценическое переживание – это подлинные чувства самого артиста». Неопытные ученики, стремясь к максимальной искренности и правде переживания, порой выносили на сцену собственные художественно не оформленные чувства, нажитые для роли ценою больших усилий. Игра в таком случае граничила с сомнамбулизмом, вводила в расплывчатость и хаотичность переживания «вообще», не поднималась до создания художественного образа, всегда четкого в своих эстетических границах<sup>2</sup>.

Немирович-Данченко обращал внимание на то, что сценическая эмоция отлична от жизненной не только своей повторностью, но и тем, что она находится под постоянным контролем актера-художника. Этим объясняется то обстоятельство, что сценическая эмоция выразительна, очищена от ненужных подробностей, в некотором роде обобщена, учитывает сверхзадачу спектакля и роли, особенности его стиля, темпоритма и т. д. Она подчинена

<sup>1</sup> Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма, с. 464.

<sup>2</sup> См. Захава Б.Е. Современники. М., 1968.

художественным задачам и оценивается самим исполнителем во время спектакля.

Немирович-Данченко подчеркивал, что именно с этой особенностью сценического переживания связана театральность образа. Действительно, актер может заражать зрителя только своими собственными переживаниями, но он умеет этими переживаниями управлять. «Заражать весь зал вы можете только своими нервами, своим темпераментом, причем здесь, конечно, очень многое зависит от того, насколько вы талантливый... Через жесты, движения, слова, которые вы выучили, вы будете посылать свою заразительность в зрительный зал, и это будет ваш темперамент»<sup>3</sup>. Употребляя слово «темперамент», Немирович-Данченко акцентировал, по свидетельству Кнебель, «участие всей эмоциональной сферы актера, его нервной системы в стремлении героя к достижению известной цели»<sup>4</sup>. Формула Немировича-Данченко «куда направлен темперамент» означает, по существу, путь, по которому идет «сквозное действие»<sup>5</sup>. В этом «куда» уже, сказывается влияние мотивов, целей, логики и последовательности действия, подчинение действия сверхзадаче и т. д., а значит, воздействие роли на личность актера, в частности на его темперамент.

Вели своеобразие переживаний актера идет от особенностей его «темперамента», то это не значит, что они тождественны его жизненным чувствам. «Вели приходит в бешенство или глубоко страдает Митя Карамазов или Грушенька, или любой другой образ в пьесе, то это совсем не значит, что актер должен быть совершенно таким, каким бы был тот, страдая в жизни. Бывает совершенное тождество? – это случается иногда, очень редко. Более часто это случается в некоторых пунктах партитуры роли. Но это вообще – дело рискованное: если актер будет себя так вести, он легко может нажать истерию. Полного тождества все равно не будет, потому что в жизни человек страдал бы, а когда актер переживает страдание, то он все-таки где-то, в мозжечке, что ли, радуется, – радуется тому, что он живет в атмосфере искусства, к которой он стремится всю жизнь и которая наполняет его радостью»<sup>6</sup>.

Итак, сценическое переживание отлично от жизненного. Оно повторно, контролируется в процессе игры и протекает на фоне переживания самим актером успешности его работы. Отсюда возникает, как нам кажется, положение Немировича-Данченко о трех слоях восприятия сценического образа<sup>7</sup>. Только совпадение социального, жизненного и театрального даст полноценный художественный образ.

Поиски Станиславского привели к созданию системы и открытию метода физических действий. Несмотря на известные разногласия в методологических вопросах, этих двух художников объединяла единая

---

<sup>3</sup> В.И.Немирович-Данченко, театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма, т. I, с. 200-201.

<sup>4</sup> Кнебель М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1966, с. 71.

<sup>5</sup> В.И. Немирович-Данченко. Театральное наследие, с. 201.

<sup>6</sup> В.И.Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. 1,с. 202.

<sup>7</sup> Там же, т. 2, с. 278.

эстетическая платформа, общность взглядов на природу сценического образа. Но в практике Немирович-Данченко часто применял иные, чем Станиславский, приемы работы над ролью.

По словам Попова, «Немирович-Данченко испугался обеднения жизни актера в роли, рационального, логического осуществления цепочки физических действия, даже, допустим, верно отобранных. Все ли в этой логике будет соответствовать богатству, многообразию жизни? По мысли Немировича – не все. Чтобы актерская техника не выродилась в бестрепетную сухую схему, чтобы не исчезла эмоциональная стихия спектакля, чтобы не исключался тонкий разговор творческой природа актера, Немирович-Данченко выдвинул тезис о физическом самочувствии»<sup>8</sup>.

Физическое самочувствие актера в роли придает образу жизненную достоверность, служит как бы мостиком между частным и общим, конкретным и типическим, бытовым и поэтическим. Добиваясь единства физического и психического, Немирович-Данченко «терпеливо воспитывал в актерах умение находить связь и зависимость духовной жизни героя и его физического бытия, создавать физическую линию роли, пользоваться физической характеристикой образа для того, чтобы глубже выявить его человеческую суть»<sup>9</sup>. Таким образом, Немирович-Данченко поставил вопрос об особом состоянии актера в роли.

Сложная связь физического ощущения и психологического состояния дает возможность увидеть реальность и «объемность» сценического образа.

Индивидуальный характер, «живой человек» проявляется через отношение, следовательно, через общение. Но существует глубинный слой раздумий, переживаний, потребностей, которые не высказаны словами, но угадываются в подтексте и определяют всю сложность жизни человеческого духа.

Немирович-Данченко «искал средств к комплексному воспроизведению человека, мечтая видеть его на сцене таким же цельным и таким же сложным, каков он в действительной жизни»<sup>10</sup>. Огромное значение в его работе с актером приобретает «второй план». Он говорил, что «второй план исходит от зерна пьесы... Актер отыскивает свой второй план в связи с местом, которое он занимает в пьесе, пронизанной основной идеей, исходящей от зерна»<sup>11</sup>. Это образное определение самой сути человеческого характера, самого главного в его личности, самого существенного в системе его отношений.

Второй план и психофизическое самочувствие придают образу жизненность и глубину, связывая индивидуальное и – через зерно образа – типическое, идею автора и неповторимую суть человеческого характера на сцене.

---

<sup>8</sup> Попов А.Д. Дело нашей жизни. - «Театр», 1961, № 8, с. 63.

<sup>9</sup> Кнебель М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко, с. 105.

<sup>10</sup> Кнебель М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко, с. 117.

<sup>11</sup> См. В.И.Немирович-Данченко. Театральное наследие, т. I, с. 164.

## *Поиски Е.Б. Вахтангова*

В одном из последних своих писем Вахтангов писал Немировичу-Данченко: «Я научился понимать разницу в чувствовании театра Вами и Константином Сергеевичем. Я учился соединять Ваше и К.С. Вы раскрыли для меня понятие «театрально», «мастерство актера».

Я видел, что помимо «переживания» (Вам этот термин не нравился), Вы требовали от актера и еще, кое-чего»<sup>12</sup>.

Как известно, Вахтангов, по признанию Станиславского, самый глубокий интерпретатор системы, последние годы жизни посвятил поискам новой театральной выразительности. Активно воздействовать на зрителя, формировать его отношение к происходящему на сцене становится главной задачей Вахтангова в послереволюционный период его деятельности.

В процессе сценической игры актер выражает свое отношение к происходящему и тем самым влияет на отношение зрителя. Значит, по мнению Вахтангова, он ответствен за театральную форму.

Если во времена Первой студии Вахтангов вслед за Станиславским стремился к тому, – чтобы подлинность переживания создавала на сцене «атмосферу жизни», то позднее он считал, что актер должен жить «атмосферой театра» и передавать зрителю ощущение праздничности и необычности происходящего. Поэтому чувство правда, которое никогда не должно покидать актера, рождается в сочетании с острым чувством формы<sup>13</sup>.

Но мы уже видели, – что такое сочетание возможно, если актер существует на сцене как бы в двух измерениях – как артист-художник и как человек-образ: «Глаза актера, когда он находится на сцене, должны видеть все: лампочки, софиты, грим партнера и т.п. – все как оно есть на самом деле (то же относится и к слуху). Видеть вместо нарисованного леса настоящие деревья нельзя – это галлюцинация. Живой зрачок здорового глаза должен нести актеру всю настоящую обстановку кулис и сцены. Но относиться ко всей обстановке актер должен не так, как эта обстановка сама по себе требует, а так, как это требуется по пьесе»<sup>14</sup>.

Изменение внутреннего состояния при перевоплощении происходит через изменение отношения актера к тому или другому объекту – ко всему, что его окружает на сцене. Возникает новая система отношений, которая ложится в основу внутренней структуры создаваемого образа. «Наполните представление (имеется в виду внешний рисунок роли. – Н.Р.) отношением и вы получите переживание», – говорил Вахтангов студийцам<sup>15</sup>.

Так играл и сам Вахтангов. Н.М.Горчаков вспоминает, как он показывал на репетиции чеховской «Свадьбы»: «В чем заключалось перевоплощение Вахтангова? Во всем. Менялся тембр голоса – он скрипел в Жигалове; появилась какая-то пластическая повадка – Вахтангов слегка

---

<sup>12</sup> Е.Б.Вахтангов. Материалы и статьи. М., 1959, с. 203-204.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Цит. по: Захава Б.Е. Современники, с. 119-120.

<sup>15</sup> Цит. по: Горчаков Н.М. Режиссерские уроки Вахтангова. М., 1957, с. 119.

кривил «колесом» ноги в Дымбе; ребром ладони ударял Вахтангов по спинке стула, читая нотацию Настасье Тимофеевне от имени Апломбова. Но что самое главное – менялось отношение Вахтангова ко всему окружающему, как только он начинал новый диалог»<sup>16</sup>.

Следовательно, переживание чувств роли, по Вахтангову, возникает при изменении отношения ко всему, происходящему на сцене, т.е. при оценке обстоятельств действия с точки зрения характера и самой сути персонажа. Как писал Б.М. Сушкевич, «оценка от себя» – это не оценка обстоятельств действия с точки зрения самого актера, а непременно с точки зрения характера, но выразить это надо удобной актеру в жизни комбинацией выразительных средств»<sup>17</sup>.

Переживание чувств роли выражается и во внутреннем оправдании (поиске мотивов) всех задач и поступков играемого персонажа. Актер должен всякий раз искать такой волевой повод или посыл, который оправдывал бы любое поведение на сцене. Эти послы, или, по тогдашней терминологии, «хотения» образа на три четверти опираются на рабочие творческие состояния художника: его желание работать, играть, эмоциональное отношение к роли, радостное состояние, когда что-то удалось, или, напротив, некоторая степень гнева или горя от неудачи<sup>18</sup>.

Подлинность переживания, по Вахтангову выражается и в том, что темперамент образа подделать нельзя – это всегда жизненный темперамент самого актера: «Актеру надо работать главным образом над тем, чтобы все, что его окружает в пьесе, стало его атмосферой, чтобы задачи роли стали его задачами – тогда темперамент заговорит от сущности»<sup>19</sup>.

Что же это значит? Меняется ли темперамент актера в образе, или он остается неизменным? Этот вопрос особенно важен, потому же, что темперамент является самой глубинной, биологической основой личности. Если актер способен изменить эту «динамическую характеристику всех проявлений свойств нервной системы, значит перевоплощение захватывает самые основы его личностной структуры. Вахтангов впервые поставил вопрос об изменении темперамента в роли (напомним, что Немирович-Данченко употреблял этот термин для обозначения эмоционального содержания роли, поскольку он избегал слова «переживание»).

Исследователь проблемы сценического темперамента В.В. Вершинин приходит к выводу, что вахтанговский «темперамент от сущности» – нечто отличное от жизненного темперамента актера, обусловленного свойствами его нервной системы. Темперамент от сущности – «самый ценный, потому что единственно, убедительный и безобманный. Он единственно убедителен потому, что таков темперамент в действительности – динамика психических процессов зависит от конкретного содержания личности»<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Сушкевич Б.М. Семь моментов работы над ролью. Л., 1934.

<sup>18</sup> См. там же.

<sup>19</sup> Е.Б.Вахтангов. Материалы и статьи, с. 49.

<sup>20</sup> Вершинин В.В. Природа сценического темперамента. Автореферат кандидатской диссертации.

Темперамент роли определяется темпоритмическим рисунком. Если темп означает просто степень скорости, то в понятие ритма входят все элементы тональности: музыкальная плавность течения речи, последовательность логических ударений, словесная и слоговая гармония, акценты, повышение или понижение отдельных мест, – т. е. весь интонационный рисунок речи. То же можно сказать и по поводу всех средств актерской выразительности.

Станиславский считал темпоритмическую характеристику жизни персонажа одним из самых существенных проявлений характерности. Если темпоритм зависит от внутренней характерности персонажа, то значит, в каждой «характерной» роли актер как бы меняет свой темперамент, дает иной, чем в жизни, его вариант. Через прихотливые и совсем различные темпоритмические рисунки возникали замечательные образы Михаила Чехова – трагический Эрик IV и самодовольный похотливый дурак Мальволио, развязная фитюлька Хлестаков и старый мечтатель Калев.

Чувство правды театра рождается от подлинности переживания и возникает, по Вахтангову, тогда, когда актер существует в сегодняшнем спектакле со своими, сегодняшними чувствами. Но это счастливое импровизационное самочувствие должно сочетаться, как считал Вахтангов в последний период жизни, со строгой внешней формой. Идеально владел этим искусством Михаил Чехов, работа и дружба с которым несомненно обогатили Вахтангова знанием актерской природы.

### *Опыт М.А. Чехова*

Гениальный актер и своеобразный мыслитель, Михаил Чехов оставил после себя не только память о поразительных художественных открытиях, но и теоретические труды – итоги творческих и педагогических опытов, раздумья о сущности актерского творчества. Книга Чехова «Актеру. О технике игры» (Нью-Йорк, 1945) содержит много интересных, хотя порою и спорных положений по теории актерского творчества. Мы остановимся на одной из затронутых в книге проблем: каким образом возникает и оживает на сцене творческое создание актера? Нам кажется это поучительным, потому что именно Чехов был актером, который как бы совмещал в себе представления об идеальном художнике таких разных мастеров-режиссеров, как Станиславский, Вахтангов и Мейерхольд, Virtuозную технику он сочетал с неподдельной искренностью переживания. Его импровизации рождались, казалось бы, легко и спонтанно, однако всегда были отлиты в четкую, часто заостренную до гротеска форму.

Чехов считал перевоплощение главной задачей искусства актера. Он понимал его как «творческое пересоздание жизни» и утверждает, что только такое искусство «дает человеку-художнику право хирургического проникновения в ее нутро»<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Tchekov M. To the Actor. Harper & Brothers. N.Y., 1953, p.5. p

Еще в автобиографической книге «Путь актера» (Л., 1926) он уделяет много места описанию «ощущения целого», которое порой охватывало его перед выходом на сцену и служило залогом глубокой и вдохновенной игры. Это чувство, конечно, творческого порядка, было интуитивно и являлось как бы «предвосхищением будущей работы»<sup>22</sup>. Очень похоже определял состояние вдохновения Л.Толстой: «При вдохновении вдруг открывается то, что можно сделать».

Но «чувство целого» у Чехова - это еще и интуитивное ощущение «зерна» характера. А чтобы понять зерно, надо почувствовать атмосферу роли и спектакля, настроение, самочувствие и вызванное им поведение персонажа, т. е. то, что тесно слито с зерном, и что Чехов называл «внутренней атмосферой». Вероятно, речь идет об особом психологическом состоянии персонажа. От ощущения атмосферы, которую актер связывал с внешней и особенно с внутренней характерностью, и рождается чеховское «ощущение целого».

Актерская импровизация возможна, по Чехову, лишь тогда, когда у актера есть это «ощущение целого». Как раз в импровизации особенно ярко проявляется творческая индивидуальность актера-художника, разрабатываются его личные переживания, которым художник придает свою самобытную форму. В собственной режиссерской практике Чехов ставит перед актерами задачи: «найти себя (в роли. – Н.Р.), свое субъективное отношение к жизни, к людям, к данному факту и воплотить это отношение в свои формы, в свои слова»<sup>23</sup>. В каждый спектакль актер привносит свое сегодняшнее самочувствие.

Так Чехов понимал формулу Станиславского «идти от себя» и все ее следствия, в первую очередь – роль эмоциональной памяти. Но чтобы импровизационная стихия не захлестнула актера, нужно блестяще освоить технику игры и четко выявить форму произведения. И здесь Чехов отдавал предпочтение имитации внутреннего видения образа. Правда, он предостерегал от имитации образа чисто внешними средствами. Он считал, что только длительное вживание в образ, подглядывание и подслушивание в нем дает актеру право на имитацию. Таким образом, «новое существо – будь то Марцелл, Гораций, или кто-то другой, – появляется не внутри актера, а где-то рядом с ним. Надо внутренне сотворить образ – этому помогает душевная техника актера, а затем съимитировать его, здесь главное – физическая техника показа»<sup>24</sup>. Если актер делает роль в три дня и, естественно, не успевает внутренне прожить образ, его выручает внешняя техника. Но это не значит, что образ создается чисто внешними средствами. Чехов отличает имитацию от переживания чувств персонажа как своих собственных. Имитируя, можно сыграть оценку персонажа автором, другими персонажами. В этом, как считал Чехов, большое преимущество его метода.

---

<sup>22</sup> Чехов М. Путь актера. Л., 1926.

<sup>23</sup> Tcheckov M. Op. cit., p.

<sup>24</sup> Протоколы репетиций «Гамлета» в МХТ П-м. - Цит. по: Коробейникова З.М. Театрально-педагогическая: деятельность М.Чехова. Дипломная работа. Л.,1969.



Имитация, по Чехову, – это подражание тому образу, который возник в воображении актера в результате длительной работы над ролью. Поэтому надо отличать имитацию от простого копирования какого-то образца. Воплощается в действии новая личность, созданная, выстраданная самим художником.

Чехов писал: «Вы постоянно чувствуете, что вы стоите над материалом и поднимаетесь над вашим повседневным «я»... Пока вы творите – вы две личности, и вы способны ясно понимать различие между функциями, которые они выполняют. Однажды высшая личность ... начнет двигать ваше тело, делая его гибким, чувствительным ко всем творческим импульсам... Вы впадаете в творческое состояние... Третье сознание? ...Это характер, сотворенный вами, хотя это и иллюзорное существо»<sup>25</sup>.

Таким образом, Чехов, оставаясь на позиции Станиславского в вопросе о соотношении личного и ролевого в сценическом образе, ищет свои особые методы его воплощения.

### *Интерпретация Ф.Ф.Комиссаржевского*

В первое двадцатилетие XX-в. в России работал еще один выдающийся режиссер, чьи размышления о творческой природе актера примыкают к кругу идей К.С. Станиславского, хотя он не был непосредственным учеником последнего, и даже спорил с ним по некоторым вопросам.

Комиссаржевский выпустил в России две книги, которые, как он сам говорил, могут служить введением в его теорию сценической игры. Его труд «Творчество актера и теория Станиславского» (Пг., 1916) появился, когда «система» еще не была окончательно оформлена ее создателем, и потому преподавалась и толковалась разными людьми очень вольно, была, по образному выражению одного из учеников, «расташена по клочкам». Поэтому не удивительно, что она дошла до самого Ф.Ф. Комиссаржевского в искаженном виде. Его трактовка «системы» вызвала резкие возражения Вахтангова<sup>26</sup>. Тем не менее, излагая и объясняя систему Станиславского, а в чем-то полемизируя с ней, Комиссаржевский высказывает немало интересных мыслей о природе сценического перевоплощения.

Для него, как и для Станиславского, главная цель сценического искусства – «правильное переживание роли, из которого является для каждой роли, у каждого актера своя особая техника»<sup>27</sup>. При этом Комиссаржевский подчеркивает, что стремится пробудить в актерах и в зрителях не житейские, каждодневные, а творческие переживания.

В ходе рассуждений режиссер сравнивает сценическое искусство с детской игрой (связанной с исполнением тех или других ролей) и считает последнюю прообразом игры актера. «В этих играх играющие как будто подражают действиям тех, кто их окружает в действительной жизни, и сами

---

<sup>25</sup> Tcheckov M. Op. cit., pp. 96-97.

<sup>26</sup> Е.Б.Вахтангов. Материалы и статьи, с. 54.

<sup>27</sup> Комиссаржевский Ф.Ф., Творчество актера и система Станиславского. Пг., 1916, с. 9.

представляют, воображают себя не тем, чем они являются в действительности – в данный только момент или вообще. Таким образом, главным элементом игры является действие выражаемое личностью перевоплощенного действующего<sup>28</sup>.

Поскольку перевоплощение основано на внутреннем действии, по Комиссаржевскому, «внешнее действие является только выражением действия внутреннего, душевного»<sup>29</sup>. Та же мысль, что и у Чехова, ложится в основу его понимания природы перевоплощения: играющие своей игрой не подражают действительности, а преобразуют ее согласно своим индивидуальным восприятию и воображению. В основу концепции Комиссаржевского ложатся положения, высказанные Вундтом в книге «Фантазия как основа искусства» (Пб., 1902).

Одним из главных возбудителей желания играть (мотивов творчества) Комиссаржевский называет эмоциональное отношение к роли. А оно, в свою очередь, определяется запасом полученных ранее впечатлений, т. е. «таких содержаний, которые волновали бы, требовали бы выхода /.../ Способность же придавать действительной жизни образы своих представлений зависит прежде всего от сильного чувствования и от интенсивности проявления этого чувствования»<sup>30</sup>. Однако это только первый этап творчества.

Всякое выражение какого бы то ни было нашего внутреннего состояния, а тем более творческого, есть процесс сложный и непременно включающий в себя, кроме эмоциональной реакции, еще затраты мысли и усилия воли.

Образы, созданные в воображении художника, служат выражением его личного отношения к жизни, к миру, к временному и вечному. Они являются сложнейшим продуктом сознания. Творческая фантазия не воспроизводит чистое прошлое, но всегда присутствует в воспоминаниях.

С помощью художественной фантазии, через вчувствование в желаемый образ (не через подражание образу фантазии, как считал М.Чехов, а через слияние с ним и ощущение единства с объектом фантазии) и происходит, по Комиссаржевскому, процесс перевоплощения.

Преобладание в фантазии чувственного или рационального начала зависит от склада личности актера. Но во всех случаях для того чтобы создавать образы обобщающей силы, необходимы – кроме сильной эмоциональной возбудимости, – во-первых, богатое сознание, во-вторых, развитое мышление.

Следующий этап творчества – сочувствие образу, созданному фантазией. Затем наступает перевоплощение. В образе уже отразилась личность-актера с ее прошлым опытом и восприятием настоящего. Воображение активно, если роль вызывает сочувствие актера, если ему близки мотивы поступков героя. Особое состояние внутренней сосредоточенности способствует деятельности фантазии. Как и ребенок в

---

<sup>28</sup> Комиссаржевский Ф.Ф, Творчество актера и система Станиславского. Пг., 1916, с. 14.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же.

игре, актер верует в созданный им фантом и в то же время знает, что это только объект его игры. Ведь ни ребенок, ни актер не галлюцинируют во время игрового действия.

Следовательно, актер управляет образами своей фантазии, приспособливает их к своим целям («сверхзадаче» по Станиславскому). В образах воображения реализуется весь комплекс впечатлений актера-художника. Комиссаржевский отлично сознает, что актер на сцене пассивно и смутно воспринимает рампу и зрительный зал, хотя, отдаваясь сценической игре, он не должен думать обо всем этом. Но в отличие от детской фантазии, творческое воображение актера активно и целенаправленно. Образы художника всегда обобщены, и это придает им особую силу.

Главное же – актер не просто чувствует согласно логике поведения своего персонажа, но одновременно «спокойно обсуждает свои чувства и действия. Воля, оценка, эмоция, размышление – все эти элементы «психотехники» объединены процессом воображения в единое целое. Сами образы, созданные воображением художника, как бы управляют чувствами и действиями актера на сцене.

Существенное внимание уделяет режиссер периоду подготовки роли. По его мнению, актер проходит в своей работе несколько этапов.

Первый – интуитивное чувствование роли и пьесы. (Нельзя почувствовать роль, не чувствуя и не зная основательно всей пьесы). Второй – размышление, т. е. анализ пьесы и роли. Этот этап нужен для того, чтобы все отдельные данные, все образы, вызванные интуицией, соединить в стройное целое, в поток образов и чувствований, объединенных общей художественной идеей пьесы. А затем происходит синтез роли, т. е. слияние интуитивных находок и результатов зрелого анализа. Все найденное и объединенное в единое художественное целое непосредственно воплощается в действии. Все эти три этапа могут совершаться одновременно, а если они проходят раздельно, то в каждом из них все равно существуют элементы остальных этапов.

При интуитивном вчувствовании в пьесу, по Комиссаржевскому, очень большую роль играет ритм пьесы, характер ее слов и выражений. «При игре, с помощью творческой фантазии чувствования возникают в актере на сцене не самопроизвольно, но из готовых образов, из заранее намеченного, находящегося в памяти актера, созданного им самим фантастического плана, который вызывается в ясную область сознания актера его собственной волей. Фантазия актера сама не дает актеру возможности переступить ее границу. Каждый образ, появляющийся у актера во время спектакля, вызывает в нем чувствование, каждый следующий образ сам собой сменяет предыдущий и гасит предыдущее чувствование тогда, когда оно должно по плану роли погаснуть»<sup>31</sup>.

Таким образом, Комиссаржевский считает, что:

---

<sup>31</sup> Комиссаржевский Ф.Ф. Творчество актера и система Станиславского, с. 77.

только перевоплощающегося актера можно считать настоящим художником; способным к перевоплощению может быть актер, обладающий развитой фантазией;

образ возникает в воображении художника только в том случае, если объект глубоко эмоционально затрагивает самого актера-человека;

продукт творческого воображения имеет личностную и социальную окраску, потому что является собой сплав прошлого опыта актера и восприятия им настоящего момента;

образ, возникший в воображении актера, вызывает такой же эмоциональный отклик самого актера, что и реально существующие обстоятельства;

в той мере, в какой можно контролировать работу воображения, можно контролировать и вызванные ею переживания;

для того чтобы быть способным к подлинно творческому переживанию, нужно обладать эмоциональной возбудимостью, высокой степенью концентрации внимания, определенной профессиональной культурой; последнее понятие включает богатство ассоциативных связей, тренированность воображения, и, конечно, отточенность выразительных средств актера.

### *Особая позиция В.Э. Мейерхольда*

Все рассмотренные нами теории перевоплощения предполагают проникновение вглубь человеческой личности, постижение сути характера драматического героя. Для всех цитируемых на этих страницах авторов актерски воплотить замысел – значит поверить герою, встать на его место, понять его, почувствовать его боли, надежды, желания, проникнуться его симпатиями и неприязнями, и, наконец, сделать своими его переживания, его заботы и радости. И тогда произойдет синтез, слияние воедино двух систем личностей – одной живой актерской, другой – сценической оживленной работой воображения. При этом произойдет сдвиг личностных норм, изменятся мотивы, отношения, тип темперамента и т. д.

Но нельзя забывать о том, что в XX в. существуют театральные системы, отрицающие перевоплощение, выдвигающие иной принцип актерской игры. Мы не можем обойти молчанием наследие Вс. Мейерхольда, Б.Брехта, А.Таирова только на том основании, что наша театральная школа и традиции русского реалистического искусства зиждутся на ином эстетическом фундаменте. Это тем более неправомерно, что существует много первоклассных актеров – И Ильинский, М.Бабанова, М. Штраух, Л. Свердлин, Н. Боголюбов, А. Коонен, М.Жаров, – которые начинали свой путь в одной актерской школе, а затем волею судеб попадали в театр противоположной творческой системы и достигали в нем больших высот мастерства.

Позиция Мейерхольда в вопросе о сценическом перевоплощении является естественным следствием его понимания целей и задач

театрального искусства. В формулу Пушкина «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» Мейерхольд вложил, как нам кажется, противоположный Станиславскому смысл.

Станиславский говорил: «создайте прежде предлагаемые обстоятельства, искренне поверьте им, и тогда сама собой родится «истина страстей»<sup>32</sup>. Мейерхольд же протестует против такого понимания задач театрального искусства. Для него «правдоподобие чувствования» важнее «истины страстей». Цель театра – не в постижении «жизни человеческого духа» средствами актерского искусства. Достаточно дать намек, пропущенный сквозь призму творческой индивидуальности актера, чтобы зритель ощутил «квинтэссенцию жизни». Сама страсть понимается Мейерхольдом как высшая форма чувствований – экстракт житейских переживаний. Ее-то и хотят видеть зрители в театре. Но тогда задача искусства – не отображение жизни, а творческое ее преображение, цель которого – познание истины.

Не углубляясь в подробное рассмотрение эстетических принципов театра Мейерхольда, напомним только, что его режиссерское кредо определяется пушкинскими положениями: «условное неправдоподобие», «занимательность действия», «маски преувеличения», «вольность суждений площади», «грубая откровенность народных страстей». Взятые на вооружение Мейерхольдом в предреволюционный период, в эпоху «театрального традиционализма», эти принципы оставались неизменными для него и позднее. Всегда он был верен убеждению, что зрительское восприятие должно быть активно, что зритель должен по отдельным намекам на черты характера воссоздавать образ, по партитуре выразительных движений читать динамику чувств. Отсюда и приемы актерского мастерства, последовательно противопоставляемые перевоплощению.

«Актеры современности, – утверждал режиссер, – стремясь к перевоплощению, ставят себе задачу уничтожить свое «я» и дать на сцене иллюзию жизни... Не в том ли искусство человека на сцене, чтобы сбросить с себя покровы окружающей среды, умело выбрать маску, декоративный выбрать наряд и щеголять перед публикой блеском техники – то танцора, то интригана<sup>33</sup>. Принцип воздействия такого искусства на зрителя – в расчете на широкие ассоциации, догадки, умение восстанавливать картину по намекам, по одной-двум деталям. Поэтому актерское искусство, развивающее традиции театра масок, всегда в большей степени рационалистично, чем искусство переживания – оно апеллирует к самостоятельному размышлению зрителя его сотворчеству с актером.

Основной прием театра Мейерхольда – игра маской, которой актер должен умело жонглировать, а следовательно, всегда соблюдать некоторую

---

<sup>32</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. I, с. 62.

<sup>33</sup> Мейерхольд Вс. Балаган 1912 г. - В кн.: В.Э.Мейерхольд. Статьи. Речи. Письма. Беседы в 2 ч., ч. I. М., 1968, с. 218.

дистанцию между собой и образом. Мейерхольдовскому актеру ничего не стоит и скинуть на миг маску – приоткрыть подлинное лицо и бросить в зал реплику о своем отношении к герою. Так возникает особый прием театра маски – отстранение, взгляд на образ со стороны, его осмысление на глазах у зрителя и вместе со зрителем.

Мейерхольд широко применял этот прием и после революции, требуя от актера быть «прокурором или адвокатом образа»: «Я должен так взять в руки маску и наряд, чтобы все время я чувствовал за этой маской близко это бьющееся, колеблющееся, стучащее сердце и вечно воспаленный мозг. Я мыслю, и каждая реплика, каждое построение фразы, каждое построение ракурса должно быть таким, чтобы я был в готовности легко выпрыгнуть из этой маски, сбросить с себя наряд и показать свое отношение к только что сыгранному»<sup>34</sup>.

Двойственное отношение актера к изображаемому герою, однако, подразумевает, что, с одной стороны, актер как бы проникается жизнью образа, принимает роль, срастается с нею, а с другой – выходит из образа и по-человечески реагирует на поступки персонажа. Сразу надо сказать, что это очень трудное искусство, и «игра образом» – скорее желаемое, чем достигнутое мастерство в театре Мейерхольда, и вместе с тем двойственное отношение к персонажу может, разумеется, в соответствующих драматических произведениях, рождать смелое сопоставление трагического и комического, реального и фантастического, прекрасного и уродливого.

Преувеличение одной какой-нибудь черты до предела, до прорывания за грань формы, и взгляд на явление, со стороны, с позиций оценивающего разума, могут на определенном ролевом материале воплотиться в приеме гротеска: «Гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собой только натуральное»<sup>35</sup>.

Театральный гротеск нужен режиссеру, чтобы поддерживать в зрителе двойственное отношение к действию на сцене, сознательно разрушать иллюзию сопричастия к творимому на подмостках. Здесь, конечно, ясно выступает разница между позициями Станиславского и Мейерхольда в вопросе о перевоплощении. Мейерхольд как будто признает неизбежность олицетворения актера и роли, но сознательно разрушает эту иллюзию.

Правила игры известны заранее, и стоит увлечься, как насмешливый оклик пестрого Арлекина вернет тебя на землю, а в самый разгар веселья вдруг заставит задуматься глубокая печаль Пьеро. Мир смещен и раздроблен, если смотреть на него сквозь кристалл искусства: один поворот – перед тобой феерия, два поворота – гротеск а из дробящихся преломлений вновь рождается затаенный смысл действия, познается самая суть жизни. Вели намерения автора пьесы таковы – так ее и следует воплощать. Слова «условное неправдоподобие» заключают в себе для Мейерхольда двойное

---

<sup>34</sup> Запись лекции, читанной в ГВЫРМ в 1921 г., о взаимоотношениях режиссера и актера в спектакле, о биомеханике. - ЦГАЖ, ф. 998, оп. I, ед. хр. 765.

<sup>35</sup> Мейерхольд Вс. Балаган 1912 г., с. 226. Станиславский рассматривает этот прием как в: высокой степени обобщение, что не противоречит приведенному высказыванию Мейерхольда.

отрицание, диалектически возвращая, в конце концов зрителю ощущение жизни – ее суть и смысл.

Двойственное отношение к изображаемому требует отточенной внешней техники, умения «держать форму». Отсюда возникает увлечение биомеханикой, вообще – пристальное внимание к движению и, если брать шире, к действию без слов – пантомиме. В ней сосредоточены все первичные элементы театра – маска жест, движение, интрига. При полном овладении техникой актер чувствует себя легко и вольно на подмостках, и тогда он достигает высшего мастерства: искусства импровизации.

Если действие верно выстроено, рационально оправдано, то, по мнению Мейерхольда, появляется та произвольность, достичь которую стремился и Станиславский, создавая свою систему работы актера над собой. Хотя сила театра масок – во вдохновении и неожиданности приемов (что не противоречит стремлениям Художественного театра), но в понимании этими режиссерами импровизационности есть и существенная разница. В театре Мейерхольда завязывается непосредственное общение между сценой и зрительным залом. В процессе игры зритель, как говорил Мейерхольд, подает свою реплику, и актер обязан ее учитывать. И это существенно отличает практику его театра от практики МХТ.

Раздвоение внимания актера во время спектакля, постоянное ощущение себя одновременно мастером и материалом, лежит, по Мейерхольду, в основе импровизационной игры со зрителем. Принцип преимущественного внимания актера к реакциям зрительного зала, а не к «возникающей в себе органической жизни героя», составляет коренное отличие театров Станиславского и Мейерхольда. Там – вживание в психологию героя, отождествление своего «я» и «я» играемого персонажа, здесь – преображение актера, причем принятие роли не мешает постоянной двойственности сознания и даже предполагает на этой основе игру со зрителем. Там в результате перевоплощения возникает новая личность, здесь – некий обобщенный характер, маска, которую можно при необходимости откинуть и приоткрыть лицо, потому что она никогда с ним не срастается.

### *Парадокс Брехта*

Принято считать, что Б.Брехт является категорическим противником перевоплощения, противопоставившим мхатовской школе актерской игры эффект подчеркивания актером всей разницы между своей собственной личностью и персонажем. Но это совсем не так. Ведь для того чтобы подчеркнуть разницу, надо показать зрителю образ, следовательно, на какое-то время перевоплотиться в персонаж пьесы. Это мы поняли на гастролях Брехтовского театра, когда отдавались ярости и горю вместе с Еленой Вайгель – исполнительницей роли матушки Кураж. Раздвоение сознания актера во время действия становится психологической основой и для эпического театра Брехта, делая возможным прием очуждения актера от образа. «Главная причина, почему актеру необходимо соблюдать отчетливую

дистанцию по отношению к персонажу, которого он изображает, в следующем: чтобы вручить зрителю ключ к отношению, которого заслуживает этот персонаж, а также дать лицам, подходящим на этого героя, или же находящимся в аналогичном положении, ключ к решению их проблем, он должен занимать такую точку зрения, которая не только лежит вне сферы данного персонажа, но и находится впереди его, на более высокой ступени развития событий»<sup>36</sup>. Такая позиция связана с эстетической программой Брехта, который отрицал аристотелевский катарсис, основанный на вживании актера в образ и сопереживании зрителя и актера. При социализме, считал Брехт, освобожденный человек не должен попадать в плен сценических иллюзий, пассивно отдаваясь течению эмоций в театре. Он должен активно вмешиваться в действие; театр же призван организовывать его критическое отношение к происходящему на сцене. Но вместо катарсиса – страха и сострадания – должны считал Брехт, прийти «гнев к угнетателям, радость от познания истины, что мир не только может, но и должен быть перестроен»<sup>37</sup>.

Театр «эпохи науки» (Брехт) должен оказывать людям помощь в овладении реальной действительностью ради ее преобразования. Для этого Брехт и использует эффект отчуждения. Но в противоположность Мейерхольду, декларировавшему пристрастие актера к своему персонажу, Брехт настаивает на видимом безразличии актера. «Очуждающее изображение заключается в том, что оно хотя и позволяет узнать предмет, но в то же время представляет его как нечто постороннее, чуждое»<sup>38</sup>.

Эффект очуждения осуществляется не только в игре брехтовского актера, но и в фабуле, в которую активно вторгается автор пьесы, и в определенных режиссерских приемах. Технология исполнения в театре Брехта учитывает раздвоение актера, позволяя как бы отодвинуть персонаж, взглянуть на него беспристрастно и предоставить самому зрителю судить о его правоте или виновности. Эффект очуждения пропадает, если при воплощении чужого образа актер полностью утрачивает собственный. Его задача в другом – показать переплетение обоих образов. Более того, Брехт утверждает, что наряду с данным поведением действующего лица актер показывает и возможность другого поведения, делая, таким образом, возможным для зрителя выбор и, следовательно, критику персонажа и ситуации.

Вот этапы создания образа по Брехту: на первых репетициях актер, прежде чем освоить образ пьесы и в нем раствориться, пытается его понять. Брехт пишет об этом так: «Ты упорно отыскиваешь противоречия, отклонения от типического, безобразное в прекрасном, прекрасное в безобразном»<sup>39</sup>. Другими словами, актер на этом этапе пытается найти

---

<sup>36</sup> Брехт Б. Эффект очуждения. - Б кн.: Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания, т. 5/2. М., 1965, с. 377.

<sup>37</sup> Клюев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. М., 1966, с. 136.

<sup>38</sup> Цит. по: Клюев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта, с. 136.

<sup>39</sup> См. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания, т. 5/2, с. 139.



оправдание своего персонажа и нащупать почву для сопереживания и сочувствия.

Вторая фаза – «это вживание, поиск правды образа в субъективном смысле»; ты позволяешь ему делать то, что он захочет, как он захочет. Ты заставляешь свой персонаж реагировать на другие персонажи, на окружающую среду, на особую фабулу простейшим, то есть, самым естественным образом. Это накопление происходит медленно, пока все же не приближается к скачку, когда ты вторгаешься в конечный вариант образа, с которым и соединяешься»<sup>40</sup>. Как мы видим, здесь, хотя и самым схематическим образом, Брехт намечает основные этапы процесса сценического перевоплощения – понимание, вживание или вчувствование и затем качественный скачок, в результате которого и возникает новая личность.

Но Брехт идет дальше. «И вот наступает новая фаза, когда на образ, которым отныне «являешься», ты смотришь извне, с позиций общества, и должен вспомнить недоверие и удивление первой фазы.

И после этой третьей фазы – фазы ответственности перед обществом – ты отдаешь свой образ обществу»<sup>41</sup>.

Таким образом, можно утверждать, что Брехт, как и Мейерхольд, ищет самостоятельные пути для выражения того, что Станиславский называл «сверхзадачей» пьесы и спектакля. Оба мастера использовали в своих поисках реальный факт – раздвоение актера в процессе игры, состояние веры и неверия в подлинность происходящего. Оба режиссера требовали от своих актеров действовать на сцене, контролируя себя по ходу игры. Испытывать все чувства персонажа и непрерывно ощущать воздействие зрительного зала. Рассчитывать акценты, оценивая все внешние обстоятельства сегодняшнего спектакля. Точно и целесообразно действовать по физическим задачам каждого куска и помнить о сверхзадаче роли - спектакля.

### ***Фантазии и реалии театра Арто***

В противоречивых переплетениях театральных течений Запада часто звучит малознакомое русскому читателю имя Антонена Арто (1896-1948). Западная критика называет Арто в одном ряду со Станиславским и Брехтом, и считает его создателем своеобразной театральной системы, которая, правда, не была им воплощена в живом театре<sup>42</sup>. Драматургия Арто, актерская и режиссерская работа в им основанном «Театре Альфреда Жарри» и в особенности книга эссе «Театр и его двойник» сделали Арто центральной фигурой европейского авангардизма. Влияние его театральных концепций чувствуется в работах Ионеско, Адамова, Беккета, Одиберти,

---

<sup>40</sup> Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания, т. 5/2, с. 133.

<sup>41</sup> Там же, с. 142.

<sup>42</sup> Исключение составляет лишь постановка в 1935 г. драмы «Ченчи» (по мотивам Шелли и Стендаля) в «Театре Альфреда Жарри», где сам Арто сыграл главную роль. Но этот спектакль не имел успеха, и был снят через две недели после премьеры.

Жане. Свою связь, с Арто признают многие режиссеры: Жан-Луи Барро и Питер Брук, Жан. Вилар и Ежи Гротовский. Идеи Арто своеобразно преломились в таких разных явлениях современного театра, как хеппинг, психодрама и театр жестокости.

Разделяя в 20-е гг. идеи сюрреализма, Арто видел цели искусства в разрешении неких постоянных противоречий индивидуального и социального в человеке, в стремлении раскрепостить его подспудные духовные устремления. Это был своеобразный протест против западного общества фальши и наживы, опирающийся на традиции романтико-анархического бунтарства в художественном мышлении. «Сюрреализм апеллирует к младенческому безумию, бреду, галлюцинациям, простодушию первобытных племен и их искусства. Художник, согласно представлениям основоположников этого течения, может проникнуть в подполье сознания, отбросив логический анализ и доверившись интуитивным озарениям, ясновидениям»<sup>43</sup>. Воплощая эти идеи в театре, Арто видел в нем социальную силу, способную обновить чувства и идеалы людей.

Как и многие другие художники Запада, Арто испытал влияние психологических концепций З.Фрейда о бессознательных мотивах человеческого поведения, о значении забытых впечатлений детства в психической жизни взрослого человека, о его постоянных скрытых влечениях к эросу и смерти, о переключении (сублимации) неизжитой сексуальной энергии в иные виды деятельности и разрешении внутренних мучительных конфликтов в художественном творчестве. Культура, согласно Фрейду, требует ограничения эротических и агрессивных влечений, вытесняет их в подсознание. Художественная фантазия реализует эту энергию в образной, приемлемой для сознания форме. В процессе творчества и восприятия произведений искусства происходит катарсис – изживание внутренних, скрытых от сознания конфликтов, своеобразное очищение, и это возвышает человека над мучающими его страстями. Так искусство выполняет своеобразную психотерапевтическую функцию, служит как бы клапаном для снижения излишних напряжений человеческой психики<sup>44</sup>.

Идеи Фрейда преломились в теоретических исканиях Арто в своеобразной форме. Именно в театре он видел социальную силу, способную обновить чувства и идеалы людей. В мечтаниях Арто театр должен был стать жизненной необходимостью человека, своеобразной заменой религии в ее первобытных формах. Актеры и зрители, сливаясь в едином душевном движении, приходят к эмоциональному катарсису, очищению от скверны современного социального бытия. И Арто призывал идти назад, к мистериям, ритуальным действиям – к театру времен его младенчества. Арто казалось, что при этом сбрасываются все наслоения буржуазной культуры с ее безнравственным искусством.

---

<sup>43</sup> Краткая литературная энциклопедия, т. 7, с. 314.

<sup>44</sup> Оценку учения Фрейда см.: Уэллс Г. Павлов и Фрейд. М., 1960, см. также: Фрейд З. Психологические этюды. Пб., 1912.

Арто мечтал о театре, имеющем в истоках священные действия и магии и потому обладающим особым свойством эмоциональной заразительности. Такой театр, по мнению Арто, обращается к той сфере непосредственного восприятия, которая не поддается искусству оценок и самоконтроля, и которая особенно сильна в начальных театральных формах.

Известно, что групповое восприятие усиливает эмоциональные реакции. Аффективные состояния заразительны. «Именно в больших скоплениях людей, когда в каждом в значительной мере стирается представление о своей индивидуальности, эмоции вспыхивают с наибольшей легкостью и силой»<sup>45</sup>. Особо ярко это проявляется в национальных религиозных церемониях, ритуальных танцах и играх, где совпадение одних и тех же эмоциональных реакций способствует усилению общей сплоченности (Фресс, Пиаже, 1975).

Арто мечтал вернуться к истокам такого театра именно для того,<sup>1</sup> чтобы зритель заново начал жить в нем полной жизнью, в чистой стихии единых с актером страстей и порывов. А потому содержание спектакля должно обладать эмоциональным зарядом огромной силы. Только в катарсисе человек возвышается над самим собой, освобождается от условностей повседневной жизни и возвращает себе первоизданную силу и мощь. Как самое цельное потрясение, театр в мечтаниях Арто должен стать своеобразным катализатором, освобождающим подавленное подсознание, помогающим человеку увидеть самого себя. Страсти, безумие, вселенские катастрофы – вот содержание, такого театра, и только подобные темы могут, считал Арто, вырвать буржуазного зрителя из его сытого оцепенения. Цель театра не в том, чтобы ужасать зрителя кровавыми эксцессами, важно пробудить инстинктивные силы человека, непосредственные, самобытные и стихийно жизненные. Не зрелище насилия и извращенной плоти, но созерцание скорбной души, разрываемой противоречиями, мятущейся и потрясенной «дисгармонией жизни, – вот содержание сумрачной поэзии этого театра. Жизнь берется в моменты, когда человеку отказывают в самых насущных его нуждах: в праве на жизнь, любовь, свободу.

Но как «играть в таком театре? Как выразить эти крайние состояния человеческого духа, доведенного до отчаяния? Только непосредственное чувство исполнителя, сильное и обнаженное, как пламя пожара, перебрасывается в зрительный зал и зажигает его ответным огнем. Арто считал, что текст пьесы не должен быть строго фиксирован, и тогда исполнитель может следовать законам органической жизни, легко отдаваться стихии импровизации, непосредственно реагировать на обстоятельства спектакля. Содержание же происходящего так ужасно, что неминуемо вызывает сильные ответные чувства актера.

В поисках новых средств выразительности актера Арто обращается к искусству цирковых атлетов. Только инструмент актера – не физическая сила тренированных мышц, а горение распахнутого, сострадающего сердца.

---

<sup>45</sup> Wallon H. Les origines du caractere chez l'enfant. P., 1934, p. 76-77.

Сфера чувств полностью подчинена актеру, и он целиком отдается движениям своей души, раскрепощая подсознание, освобождая скованные порывы.

Здесь на помощь исполнителю должно прийти точное знание своих психофизических возможностей. «Театр и наука должны прекратить войну и объединить усилия [...] Поскольку все эмоции имеют свою органическую основу и точное телесное воплощение, актер должен знать те точки своего тела, которые надо возбудить, чтобы бросить зрителя в магический транс [...] Зная физиологию, можно превратить душу в вибрирующий клубок [...] Вера в материальность выражения души необходима в мастерстве актера. Он должен знать, что страсть материальна, что ее можно выразить с помощью пластической выразительности тела [...] Знать, что у души есть телесный выход, позволяющий выливаться разнообразным чувствам, и поиски их проявлений сродни поискам математических аналогий [...] Знать секрет временного протекания страсти, музыкальное значение темпа, которое создает гармоничное здание – вот аспект творчества, о котором наш современный психологический театр не может и мечтать», – пишет Арто<sup>46</sup>.

Как Мейерхольд и Брехт, одно время он увлекался техникой восточного театра, и в актерском искусстве танцовщиц с острова Бали, с их ритуальными движениями и системой знаков, определяющих символику чувств, ему чудилось воплощение его мечты.

Все сказанное как будто сближает Арто с Мейерхольдом. Истоки пробуждения чувства, казалось бы, одни. Но как различны результаты!

В театре на Садовой-Триумфальной строго рассчитанная схема действий и движений, осознавая которую, зритель воссоздает для себя эмоциональное содержание зрелища. В фантазиях Арто эмоциональная атмосфера спектакля сама так насыщена и заразительна, что силой втягивает зрителя в свою вихревую стихию. Там активное восприятие спектакля зрителем, здесь – восприятие по типу эмоционального эха, заражение, пассивное, может быть даже невольное, вовлечение в спектакль. В одном случае – примат действенного воображения, в другом – чистая сфера аффекта, магия эмоциональности.

Часто интуитивизм Арто противопоставляют рациональным конструкциям Брехта. Действительно, перед наш особый театр переживания, точнее даже «театр потрясения». Арто стремится к неуловимому сочетанию интуиции и мастерства, перешагивая через целые ступени на пути овладения образом, которые скрупулезно выстраивает Станиславский. Более того, он, по-видимости, и не стремится к исследованию человека, к познанию личности. Главное в его театре – создание особого эмоционального состояния, единого для актера и зрителя. Актер искренне погружен в происходящее, и на этой основе делается возможной его открытая исповедь. Театр как бы очищается от элемента «лицедейства», «притворства». Актер говорит со зрителем от первого лица. Таким образом, театр Арто вовсе не

---

<sup>46</sup> Artaud A. Le theatre et son doubles. P., 1964-, p. 206, 198-199.

ставит своей целью исследование личности на сцене, типизацию и т. д. Главное для него – самовыражение актера.

Как же реализуются эти постулаты в живом современном театре? Примечателен сам факт, что идеи нового театра, возникшие в фантастических видениях Арто, получают воплощение спустя тридцатилетие в самых различных явлениях западного театра. Критика стремится представить Арто как предтечу и вдохновителя всех многообразных театральных явлений последних десятилетий. Названия статей, определяющих его влияние на режиссуру 60-х гг., знаменательны: «В русле Арто», «Под знаменем Арто», «Сыновья Брехта и сыновья Арто», «Родные дети Арто».

Многие признают причастность идеям Арто, упоминая его имя в своих манифестах, программах и интервью. Порою это делается чисто формально - как дань тому повальному увлечению «театром жестокости», которое охватило Запад в 60-е гг.

Арто мечтал о высокой поэзии на сцене, тосковал по искусству сильных страстей, воспевая наивность сознания, незамутненного плесенью буржуазной цивилизации. Обращение к таким темам, как преступления, эротические эксцессы, дикарские начала, он оправдывал стремлением потрясти благополучную, равнодушную или скептически настроенную толпу капиталистического города. Однако коммерческий театр часто использует его имя как своеобразную вывеску, эксплуатируя низменные инстинкты зрителя, пугая его ужасами, показывая насилие, извращения, жестокость. Это результат расплывчатости позиции Арто, идейной неточности и мрачности его мировосприятия.

### *Хеппенинг*

Границы «театра жестокости» размыты, и, по Арто, актеры и зрители каждый раз заново, отбрасывая каноны текста, творят в едином порыве новое действие, И, как на заре человечества, магия соучастия приводит зрителей в экстаз, освобождает дремлющие силы подсознания из-под контроля разума. В этом таится определенная опасность.

Хеппенинг, основываясь на тех же принципах, ищет более прямых способов воздействия на зрителей. Поэтому его можно считать непосредственным следствием «театра жестокости». Любое событие, любой скандал может быть содержанием этого зрелища.

Отсутствие твердого текста, предварительных репетиций, стремление реализовать ситуацию, которая не может повториться дважды подряд, - все это создает атмосферу произвольности, спонтанности реакций всех участников хеппенинга.

Актерское искусство растворяется а непосредственном и каждый раз неожиданном для самих организаторов действии. Невозможно представить себе хеппенинг без активного участия зрителя в событиях. Четкой границы между сценой и залом нет. Суть происходящего может быть очень

элементарна. Средства воздействия на зрителя грубы – это световые удары, внезапные резкие звуки, всевозможные непристойности, намеренный эпатаж. Всем этим стараются ошеломить, потрясти и, как надеются теоретики хеппенинга, вызвать ответный отклик толпы, развязать скрытые силы подсознания, пусть самого примитивного и низменного свойства<sup>47</sup>. С публикой может произойти все, что угодно, она находится под постоянным воздействием безжалостной агрессии со стороны организаторов.

Как мы видим, хеппенинг чрезвычайно далек от задач создания сценического образа средствами актерского искусства. Более того, он вообще выходит за рамки искусства и стремится к тому, что можно назвать абсолютной неуправляемостью. Актер-автор спектакля, главный элемент театра Арто, полностью исчезает в формуле хеппенинга. Конечно, и тут необходимо, чтобы кто-то давал первоначальный импульс, бросал бы идею, обеспечивал «запуск» события. Но потом инициатор отходит в сторону. Это противоречит замыслам Арто, у которого актер всегда ведет за собой зрителя и несет до конца всю ответственность за спектакль.

По Арто, содержание театра служит для пробуждения высшей духовности человека, для поэтического осмысления жизни. Хеппенинг никогда не ставит таких задач. Событие служит здесь для пробуждения элементарных эмоциональных реакций страха, отвращения, протеста, буйства, паники. Устроители хеппенинга надеются выявить коллективную общность, даже если она возникает просто как стихийная реакция толпы. Но эта цель неопределенна и на практике трудно достижима. Чтобы осуществить ее или хотя бы изменить состояние участников хеппенинга, обычно надеются на случай, лишь провоцируя реакции зала всеми дозволенными и недозволенными способами.

Это-то как раз и отличает принципы хеппенинга от установок театра Арто. Культ случайности и внетеатральные способы воздействия на зрительный зал были последнему глубоко чужды. Как мы уже видели, он всегда призывал к тщательной работе над средствами выразительности актера и всего спектакля.

Не мудрено, что, несмотря на стремление организаторов некоторых хеппенингов активно решать социально-политические проблемы современности (например, воспроизводя отдельные эпизоды войны во Вьетнаме и вызывая у зрителей возмущение жестокостью и насилием) - хеппенинг по сути своей безыдеен и находится вне эстетических категорий искусства. Соответственно он не рассчитывает на эстетическое восприятие зрителей. Актеры превращаются в простых организаторов или, выражаясь языком психологии, «эмоциональных лидеров» этого группового действия. В большинстве случаев хеппенинг скатывается до уровня публичного скандала. Таким образом, противоречивые идеи Арто претворились в хеппенинге в

---

<sup>47</sup> Lebel J. Le happening. In: Dossiers des lettres nouvelles Denoel, 1966; Tarrab G. Le happening. In: «Revue d'histoire du theatre», N special, 1968, №1.

такие формы воздействия на зрителей, которые выходят за рамки профессионального театра.

### *Психодрама и американский театр*

Идея Арто о всеобщем катарсисе и изживании темных и мучительных конфликтов человека с помощью театрального действия получила воплощение в своеобразном методе групповой психотерапии - так называемой «психодраме». Ее создатель Дж.-Л.Морено еще в 1921 г. утверждал, что театр раскрывает в человеке новую область его существования, помогает осмыслить глубокие, тайные и порою не понятные самому человеку переживания.

Испытав на себе могучее психотерапевтическое действие перевоплощения (он сам излечился от невроза, сумев посмотреть на свою болезнь со стороны, как бы поднявшись над нею, т. е. остранившись от своего «я»), Морено разработал метод, помогающий в

лечении психических болезней<sup>48</sup>. В основе его лежала теория ролей, разработанная в 30-е гг. Дж.-Г.Мидом<sup>49</sup>, и учение З.Фрейда.

Осознавая свои скрытые мучительные конфликты, человек делается способным оценивать их и таким образом преодолевать. Это основное положение психоанализа получает свое развитие в психодраме: больной не только осознает конфликты, но изживает их в действии. Невротические «неправильные» реакции заменяются воображаемыми, здоровыми, и таким образом приобретает навык приспособления и здорового поведения в сложных ситуациях обыденной жизни.

Между «театром потрясений» Арто и психодрамой много общего: сценическое действие высвобождает произвольные, дремлющие силы в коллективном или индивидуальном сознании и, стало быть, возвращает человека к естественному поведению. Но в каком-то отношении психодрама идет дальше «театра жестокости»: больной из зрителя превращается в действующее лицо под руководством врача-психотерапевта.

Однако идеи Морено выходят за рамки клиники. Они становятся своеобразной философией. Как и Арто, он считает, что мир охвачен безумием, и предлагает применить свое лечение ко всему человечеству. Это позволяет ему считать театр не только терапевтическим средством воздействия на личность, но и носителем своеобразной философии, меняющей всю систему отношений человека.

Получив таким образом свое внетеатральное воплощение, идеи Арто через психодраму оплодотворяют и живой театр. Именно так опосредованно усваивают уроки Арто экспериментальные театры Америки. «Актерская студия» в Нью-Йорке заявила о себе как о «горляющем», «неистовом» театре, Ее любимые драматурги – Олби, Беккет – уподобляются врачам,

---

<sup>48</sup> See: Moreno J.L. The international handbook of group psychoterapy. N.Y., 1966.

<sup>49</sup> См.: Кон И.О. и Шалин Д.Н. Д.Г.Мид и проблема человеческого я. - «Вопросы философии», 1969, № 12.

вскрывающим социальные нарывы. Искусство актеров искренне и подчеркнуто громко. Оно стремится вызвать у зрителей процессы катарсиса, внутреннего обновления, какие вызывает Морено у своих пациентов. Правда, такая исполнительская манера далеко не всегда достигает желаемых результатов.

Сходные поиски ведут Дж.Бек и Ю.Малина, руководители Ливинг-театра, единственной группы, по мнению А.Темкина, имеющей мужество последовательно осуществлять идеи Арто<sup>50</sup>. «В Ливинг-театре актеры не заучивают текста ролей, для них гораздо важнее Музыкальное звучание слов. Главенствующую роль приобретает выразительность тела и физических движений. Особое значение придается импровизации. Актеру нет надобности исполнять выученное. Он находится на сцене в состоянии творческом и безоружном. Эта безоружность едина для тех, кто на сцене, и для тех, кто в зале, и она упраздняет условности представления»<sup>51</sup>.

Это очень сходно с тем, что писал Арто в 1928 г.: «Случай вступает в театр в свои права». И сравнивал мизансцены в театре Жарри с игрой в карты, в которой участвует каждый зритель<sup>52</sup>.

Границы между сценой и залом стираются. Основатели театра находят нужным играть на улице, в гаражах, на пустырях, ибо они считают, что «невозможно создать большой театр без большой публики»<sup>53</sup>. Прилагаются постоянные усилия, чтобы придать спектаклю ценность священнодействия. Поэтика жестокости в лучших спектаклях Ливинг-театра сродни первородной, языческой жестокости Библии. И как результат этого – театр становится для этой труппы своего рода способом существования – общежитием и коммуной, – объединяющим все жизненные интересы участников. Актеры Ливинг-театра – это как бы единая личность, исповедующая непротивление злу и пацифизм, надеющаяся, что «любовь к человечеству, доверие и доброта наконец восторжествуют, а стальной мир закона и порядка рухнет»<sup>54</sup>. Эти прекраснотушные и вместе с тем анархистские надежды Ливинг-театра расплывчаты и далеки от реальности. Отказ от задач перевоплощения и в этом случае уводит от профессиональной сцены. Перед нами те же квазитеатральные формы, что психодрама и хеппинг.

### *Театр лаборатория Гротовского*

Среди поисков новых отношений театра и зрителей работа Ежи Гротовского в небольшом экспериментальном театре Польши сначала в Ополе, потом во Вроцлаве привлекает сегодня особое внимание. Гротовского часто называют прямым наследником Арто, и он не отрещивается от этого

---

<sup>50</sup> Temkin A. Grotowski et le living. In: Quinzaine litteraire, 1968, N 45, p. 28.

<sup>51</sup> Cit.: Dhomme S. Une ayeature exeeplaire. In: Art et Creation, 1968, №1, p. 94-103.

<sup>52</sup> Voir: Artaud A. Op. cit.

<sup>53</sup> Dhomme S. Op. cit.

<sup>54</sup> Ibidem.



духовного родства, хотя книгу Арто «Театр и его двойник» прочел уже после того, как со всей определенностью заявил о своем кредо.

Сущность театра для Гротовского «не в расхожих формулировках и не в изложении того, что происходило на самом деле, и не в дискуссии с публикой по поводу каких-то частных деталей. Театр не должен воплощать жизнь в ее внешних формах, он должен возвращать ей поэтический смысл»<sup>55</sup>.

Как и Арто, Гротовский стремится к возможно более полному вовлечению публики в спектакль и помещает сцену обычно в центр зрительного зала. Его театр лишен каких бы то ни было внешних украшений и приманок. Он сам назвал его «бедным театром», единственная ценность которого – горение актера. Как и Арто, Гротовский не придерживается канонического текста и ищет подлинного звучания спектакля в пластической выразительности исполнителей. Откровенность аффекта, распаханность страстей возможны лишь при такой степени слияния актера и персонажа, когда между ними не остается ни малейшего зазора. Актер впадает в совершенно особое творческое состояние, близкое к трансу. Нет иного способа возбудить сильные чувства зрителя, как полностью раствориться в роли, или, точнее, полностью вобрать роль в себя. Поскольку речь идет о глубоком переживании определенного эмоционального состояния в полном единстве актера и образа, можно говорить об исповедничестве как главной цели театра Гротовского.

Самовыражение принимает иступленный характер, подразумевает самоотвержение, граничащее с самоистязанием. Только так, по мнению Гротовского, можно создать спектакль, подобный священнодействию. Театр Гротовского становится сродни религиозному действу, направленному непосредственно на подсознание воспринимающего. Оно обращается не столько к разуму, сколько к неосознанным, непосредственным чувствам зрителя. Сила воздействия велика, но одновременно ограничиваются возможности театра, сужается круг драматургии, и есть опасность ухода от активной позиции в социальном осмыслении жизни. Такой театр близок к ритуальным формам древних обрядов, содержание которых восходит к мифам. На маленькой, пустой сцене в окружении четырех десятков зрителей актеры Гротовского творят свою мифологию. В этом таится и 'слабость и сила Гротовского.

Миф нельзя понять «со стороны», прочесть, как читаем мы, например, эпос Гомера, или романы Достоевского. Нельзя искать в нем символический смысл, подыскивать ему те или другие аналогии. Чтобы проникнуть в его семантику, в миф, надо верить, как верили в него древние люди<sup>56</sup>. У мифа нет сочинителей, а есть коллективные творцы, верящие в абсолютную подлинность творимого. Может быть, чувствуя эту особенность мифа, Гротовский противопоставляет актеру-каботину «актера-святого, способного

---

<sup>55</sup> Цит. по: Брук П. Пустое пространство. М., 1976.

<sup>56</sup> Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л., 1971.

творить чудо и вызывать чистую любовь». На подмостках «бедного театра» царит атмосфера, искренней веры и подлинности существования.

Нет отдельных элементов психотехники. Актер творит всем своим существом.

Воздействие на зрителей основывается, по Гротовскому, лишь на телесной, энергетической энтропии творческого акта. Казалось бы, перевоплощение настолько захватывает личность актера, что он «сам, силою своего импульса, мощью собственного организма «переливается» с иное существо. Поэтому главная ценность в Театре Гротовского - это личность актера. Требование своеобразного сочетания импульсивных реакций и жесткой внутренней дисциплины в сценической игре пришли к Гротовскому от Станиславского. Он пишет: «То, что стихийно и взято в рамки партитуры, приводит к взаимному обогащению и становится подлинным источником «излучения» в актерской игре [...] Все, что делает актер - акт предельный, совершенный. То, что он делает, он должен делать всем собою, во всей полноте, а не только ограниченным, а следовательно деревянным жестом руки, ноги, гримасой лица, логичным акцентом, наконец, даже мыслью, ибо она тоже не в состоянии направлять весь организм, а может его только побуждать к действию»<sup>57</sup>.

В согласии со Станиславским, Гротовский считает, что образ рождается сиюминутно, каждый раз заново. Актер живет на сцене, непосредственно реагируя по ходу действия на обстоятельства спектакля. К этому его обязывает импровизационное самочувствие в процессе действия, отсутствие твердых рамок текста, внешних эффектов света, музыки.

Тренинг, по Гротовскому, направлен на воспитание психического и физического аппарата актера в их единстве. С помощью сложной системы упражнений Гротовскому удается довести до возможного совершенства средства актерской выразительности.

Закономерно, что исток поисков Гротовского – система Станиславского. Однако польский экспериментатор ищет новые способы пробуждения чувства веры и видит их прежде всего в особой тренировке «материала» актера. Тренированное, а потому особенно чуткое к творческим импульсам тело легко отзовется на замыслы и, в свою очередь, стимулирует верную жизнь человеческого духа, помогая раскрытию всех душевных движений актера, когда стираются грани между личностью и образом. Ведь тленно подлинность и сила чувств придают Театру Гротовского смысл мистерии. Противоречивость такой позиции очевидна. С одной стороны, неизмеримо вырастают возможности актера, с другой - ограничиваются узкими рамками мистерий возможности воплощения классической и современной драматургии.

Специфически интерпретированная концепция «отождествления» актера, и роли доводит перевоплощение до логического предела, разрушая образную систему спектакля, создаваемую средствами актерской игры.

---

<sup>57</sup> Гротовский Е. Он не был полностью самим собой. Пер. Н.Башинджагян. Рукопись, с. 8.

Следующий шаг – отказ от традиционных театральных форм. В последнее время Гротовский переносит свои опыты на лоно природы, отказывается от публичных платных выступлений, ищет в актерской игре способов личного самосовершенствования. Активно вовлекая всех зрителей – участников эксперимента в творческий процесс, Гротовский пытается приобщить их тем самым к духовной культуре. Но при этом он оставляет театр как таковой.

### *Живой театр Питера Брука*

В книге «Пустое пространство» Питер Брук сам признает духовное родство с Арто.

В своих творческих поисках он своеобразно претворяет принцип интуитивности, импровизационности актерского искусства, и рациональность брехтовского построения роли. Принято считать, что брехтовское «очуждение» решительно противостоит театру Арто. Брук не разделяет этого мнения, полагая, что театр – это не прекращающийся конфликт впечатлений и суждений, заблуждений и прозрений, которые враждуют друг с другом, но при этом неотделимы, как и в жизни.

Брук не создает своей системы, но считает, что театр – живой организм, испытывающий взаимовлияния различных концепций, если они жизненны и духовно содержательны. Центральной фигурой для него всегда был актер, хотя Брук необычайно бережно относится и к драматургии, которую тот воплощает. В его «тотальном театре» важны все компоненты системы «режиссер – актер – зритель».

Сотрудничество с Полом Скофилдом – великим актером XX в. – обогащает Брука шнеками новой формулы актерского мастерства. Переживание и ответная реакция зрителя – необходимое условие в театре Брука на всех этапах поисков театральной правды. «От переживания – к технике» – таков новый подход к искусству актера, провозглашенный режиссером. По выражению одного из критиков, «он проповедует грамматику Станиславского, снабженную иным синтаксисом»<sup>58</sup>. Брук стремится к воспроизведению жизни отнюдь не в формах самой жизни. Он ищет способа пробудить к творчеству глубокие пласты актерского подсознания, используя для этого внутренний ритм каждого действующего на сцене лица и всей сцены в целом. Он стремится разрушить четвертую стену и сделать зрителя соучастником событий, приобщая его к пульсации высоких страстей. И насколько можно судить по тем работам английского режиссера, которые нам довелось видеть, по отзывам на его спектакли, суть актерского искусства в его театре – в создании образов огромной впечатляющей силы и высокой поэзии. В этом сказывается близость к Арто, хотя Брук своеобразно преломляет его мечтания в своих поисках поэтического театра. Обогащенный знаниями иных театральных систем,

---

<sup>58</sup> Кагарлицкий Ю. Предисловие. - В кн.: Брук П. Пустое пространство.

театр Брука обретает всю полноту дыхания и получает право на творческое долголетие.

Наблюдая за развитием идей Арто в современном театре, можно видеть, что намерения его последователей далеки от целей создания сценической личности. Скорее это стремление актеров к переживанию насыщенных и заразительных эмоциональных состояний, «как бы освобожденных от характера», разлитых в самой ткани спектакля.

Театр Арто – это особый этап в развитии искусства сцены, сходный с такими явлениями в человеческой культуре, когда, по словам С.С.Аверинцева, «душевные свойства описываются как динамическая энергия, а не как предметный атрибут»<sup>59</sup>. Такова, например, традиция ближневосточного эпоса и Библии, где мы не встречаем ярких характеров, но погружаемся в эмоциональную сферу переживаний героев и пророков и охвачены ими с необыкновенной силой. При этом сама фигура автора как бы растворяется, сливается с переживаниями персонажей. Совсем иное дело – греческая литература, где границы каждой отдельной личности четки, где все время мы ощущаем сторонний взгляд и оценку изображаемого самим автором. Говоря об особенностях русской литературы XX в., Д.С.Лихачев так объясняет ее коренное отличие от литературы нового времени: в ней «психологическое состояние как бы освобождено от характера [...] Авторы описывают психические состояния, игнорируя психологию человека в целом, его характер. Чувства как бы живут вне людей, но зато пронизывают все их действия, смешиваются с чувствами автора»<sup>60</sup>.

Таковы и две традиции в исполнительском искусстве, и они находят соответствие в двух разных типах зрительского восприятия. В первом случае это внушение, заразительность чувств, которая властно меняет эмоциональное состояние сидящих в зале. Во втором – создание на сцене новой личностной системы, которая вызывает процессы отождествления зрителя с героем, и тогда возникает сопереживание, т. е. эмоциональное слежение за состоянием персонажа, так называемая «эмпатия».

В обоих случаях переживание актера на сцене подлинно, но там, где актер лишь живет в особом эмоциональном состоянии, подчиняясь предлагаемым обстоятельствам, открывается больше возможности для исповеди, для разговора «от первого лица». Во втором случае переживание опосредовано через авторское отношение к персонажу. И точно так же, как Библия – это прежде всего свод моральных наставлений и «правил жизни», а уж потом памятник литературы, чье авторство анонимно и множественно, так и традиция, идущая от ранних театральных форм к Арто и через него – к современному западному театру или стирает эстетические границы театра как вида искусства (хешпенинг), или уводит во внетеатральную область

---

<sup>59</sup> Аверинцев С.С. Греческая «литература» и «ближневосточная словесность». - «Вопросы литературы», 1971, № 8, с. 56.

<sup>60</sup> Лихачев Д.С. Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.-Л., 1962, с. 64-66.

морального совершенствования (психодрама, Ливинг-театр, театр-лаборатория Ежи Гротовского)<sup>61</sup>.

Театр как таковой оказывается жизнеспособным там, где он познает жизнь человеческого духа, осмысляет личность и время, поднимается до поэтических обобщений. Живой театр набирает мощь благодаря взаимопроникновению идей, обогащению актерской техники приемами игры, открытыми крупнейшими режиссерами XX века – Станиславским, Мейерхольдом, Брехтом. Идет поиск выразительных средств, испытываются различные системы тренинга. Прозрения человеческой души тесно сплетаются с исповедничеством, и это, как показали лучшие спектакли современности, придает театру вечную притягательность.

Е.Г.Крег. Про мистецтво театру. – К. : Мистецтво, 1974.

### **Митці театру майбутнього**

СС. 47- 55

Кажуть, друга думка завше краща. Кажуть також, що все потребує поліпшення. Ось чому змушений я змінити свою першу, оптимістичнішу присвяту, на Другу. Бо ж друга думка – ліпша. Як воно не є гірко й боляче, мусимо визнати, що нема в сучасному театрі такого сузір'я талантів. Виродження, фізичне й інтелектуальне, панує навколо. Та й чи могло бути інакше? Найпевніший доказ цього, що зараз усі, хто працює в театрі, постійно заявляють: усе гаразд, у своєму розвитку театр досягнув апогею.

Та коли б усе було гаразд, у тих, що відвідують сучасний театр або говорять про нього, повсякчас не виникало б інстинктивного бажання змін; тільки тому, що театр сьогодні в такому поганому стані, хтось же повинен говорити про це. І от озираюся я навколо, шукаючи, до кого б звернутися, хто слухав би мене, а слухаючи, розумів. Та нічого не бачу, крім спин, що відтак не належать видатним талантам. Хіба що окремі люди – юнаки й чоловіки – сміливо поглядають на мене.

Я теж дивлюся на них і бачу силу, яка творитиме театр майбутнього. Тому й звертаюся до них, радіючи, що хоч вони мене розуміють. «Такий, – за висловом Блейка, – полишить батька й матір, дім і батьківщину, якщо вони заступлять йому шлях до мистецтва». Такий відкине своє честолюбство, пожертвує тимчасовим успіхом. Він приборкає у собі бажання спокійно володіти дзвінками червінцями й зажадає нагороди не меншої за відбудову рідної дімівки, відновлення свободи, здоров'я й могутності. До нього я й звертаюся.

Ви юнак; ви вже декілька літ у театрі. Може, ви маєте театральних батьків, може, ви самі були трохи маляром чи навіть фабрикантом абощо.

---

<sup>61</sup> Заметим, что театр Арто не выдвинул ни одного крупного актерского имени. «Авторство» в такого типа спектакле не существенно, оно всегда размыто и множественно.

Може, ви посварилися з батьками, бо, маючи зроду вісімнадцять, захотіли на сцену, а вони вас не пускали. Вони почали допитуватись, чому вам заманулося саме на сцену, а ви до ладу нічого не могли сказати: ваш потяг не можна пояснити будь-якими розумними словами. Себто вам немовби захотілося «літати». Та коли б ви сказали батькам: «Я хочу літати», то, гадаю, перелякали б їх менше, ніж тоді, коли промовили ці страхітливі слова: «Я хочу піти на сцену».

Мільйони схожих на вас людей відчувають подібне бажання – бажання рухатись, літати, поринути в життя іншої істоти. Вони й не підозрюють, що це – звичайна потреба життя уявою. Тому дехто й каже батькам: «Я хочу податися в актори».

Та їм не цього треба. І починається трагедія. Мабуть, під впливом цього незнаного пробудженого почуття у хвилину вагань юнак собі каже: «Здається, я хочу піти в актори». І лише відчай через люту батьківську заборону перетворює це «здається» у чітке «я хочу».

Можливо, у вас інакше. Вам хочеться літати, ви хотіли б тривати в якійсь іншій подобі, до п'яної насолоди пити повітря й усолоджувати інших.

Спробуйте, – але викиньте геть з голови, що ви дійсно «хочете податися в актори». Коли ж, на біду, ви вже в театрі, забудьте, що хочете стати актором і що це вже буцім і є межа ваших бажань.

Та уявімо, ви вже актор і років чотири п'ять працювали в театрі. І ось тепер якийсь химерний сумнів точить вам серце. Ви нікому не признаєтеся, але батьки ваші, виявляється, в чомусь мали рацію. Ви не побачили тут нічого такого, що вас захопило б. Обіцяю ознайомити вас із найрізноманітнішими речами, від яких ви будете у захваті; і на мить не втрачаючи жвавості, відважно й без жалю ви можете відкинути все, про що дбали раніше. Бо від вашої головної мети ви анітрохи не збочите. Ви можете лишитись на кону, але ступите на вищий щабель.

Я віддаю на ваш суд здобує власним досвідом, – у тій мірі, в якій воно чогось варте й може знадобитися вам. Спробую відсіяти важливіше від менш важливого. Коли під час нашої розмови у вас виникнуть якісь сумніви чи вам захочеться щось уточнити, прошу питати мене: я завжди до ваших послуг.

Почнімо з того, що ви дістали ангажемент від директора театру. Ви повинні служити йому вірою й правдою, і не тому, що він виплачує вам гроші, а тому, що ви працюєте під його орудою. Поруч із послухом керівникові театру стоїть перша й найбільша спокуса на вашому шляху. Адже ви мусите коритися не лише його словам, а й бажанням, і разом не стратити й свого власного «я». В даному разі йдеться не про те, що ви повинні берегти свою індивідуальність, бо індивідуальність ваша запевне ще не сформувалася. Але не забувайте про те, чого прагнете. Не зрікайтесь свого першовідчуття, коли вам здалося, що ви немов летите, змахуючи крильми.

Відбуваючи навчальні роки у свого першого режисера, прислухайтеся до всього, що він вам може сказати чи підказати про театр чи акторську гру. Але самі йдіть усе далі й далі і шукайте того, чого він вам не показав. Підійть у

декоративний та освітлювальний цехи, спустіться під сцену й придивіться до конструкцій, підніміться на колосники й розпитайте про троси й блоки.

Та опановуючи цю науку про театр і акторську гру, не забувайте, що поза театром ви знайдете більше натхнення, ніж у ньому. Я маю на увазі людську природу. Інші джерела натхнення – музика й архітектура.

Раджу звертатися до цих джерел, бо від вашого режисера ви цього не почуєте. У театрі вчать лише театру. Театр править і за джерело натхнення. Коли ж актори часом і звертаються по допомогу до природи, то тільки до тієї частки її, що виявляється в людині.

Не так чинив Генрі Ірвінг, – на жаль, не можу говорити про нього тут так, як він того вартий, – для цього треба було б розкрити його вам повністю, від риси до риси. У кожному разі, можна згадати: він був справжній і точний актор. Він вивчав людську природу, сподіваючись знайти в ній образи для вираження і втілення власних думок.

Напевне, вам казатимуть, що цей незрівнянний актор, якого я так возвеличую, робив те й друге, так чи інакше. І ви засумніваєтеся в моїх словах. Але попри всю пошану до вашого керівника, ви повинні ретельно перевіряти, якою мірою його слова відповідають його практиці. Бо ж, керуючись такими традиціями невідповідності слова й діла, театр ішов досі й прийшов до виродження.

Як чинив Генрі Ірвінг – то одне. А от як він чинив згідно з їхніми свідченнями – то вже зовсім інше. Я сам дещо такого досліджував. Мені доводилося грати в тому самому театрі, де грав у «Макбеті» Ірвінг. А згодом випало мені грати Макбета в театрах північної та південної Англії. Звісно, цікаво було дізнатися, чи багато корисного може почерпнути здібний та гідний довір'я актор за п'ятнадцять років безперервної практики. А надто такий, що був у захваті від Ірвінга. От я й попрохав його зробити мені таку ласку й показати, як саме грав Ірвінг ту чи іншу сцену, що робив і яке справляв враження – мені, мовляв, геть усе вискочило з пам'яті. Досвідчений актор появив моєму здивованому розумові таку банальність, таку безглуздість, позбавлену шляхетності, що я зрозумів, чого варта ця горезвісна традиція; таких дослідів у мене було кілька.

Досвідчена й досить непогана акторка якось показувала мені, як Сіддонс грала леді Макбет. Вона вийшла па середину сцени й почала химерно смикатись, кричати; все це, на її думку, відтворювало саме те, що робила Сіддонс. Я ж гадаю, вона просто перейняла це від когось, хто бачив славетну артистку. У кожному разі, її показ був до такої міри нічого не вартий, що в ньому не можна було зауважити бодай найменшої єдності, – хоч іноді котрийсь із рухів, то там, то тут, і мав якийсь віддзеркалений сенс. Отак я почав розуміти марність подібного пізнання мистецтва. Оскільки ж за своєю природою я ворог усього, що мені силоміць накидають і що я вважаю за глупство, довелось мені остаточно покінчити з такою наукою.

Не раджу вам так робити. Втім, ви знехтуєте моїми словами й вчините так само, якщо вам властива певна вулканічність. Та ліпше слухати, сприймати й опановувати все, що вони казатимуть, пам'ятаючи: ці ваші

перші роки акторства – тільки навчання, підготовчий період для здобуття мистецької сили й вправності майстра.

Остаточно опанувавши все це, ви знайдете тут і дещо цінне й зрозумієте, що акторський досвід був вам конче необхідний. Піонери рідко знаходять легкий шлях, а ваша дорога не веде вас у безсумнівно славетні актори. Вона далеко довша, і зовсім не вторована, і спрямовує вас до зовсім протилежної мети. Тому попереду чекають на вас усі ті злигодні й здобутки, які завше випадають на долю першовідкривачів. Але закарбуйте собі на серці, що я вам скажу: мета ваша не вийти в уславлені актори чи режисери так названого ходового театру, не ставити вишукані й галасливі театральні п'єси. Вам треба вивчитись на театрального майстра, і в основу цього, як я вже казав, треба покласти свої учнівські роки, – час, коли ви були справний, надійний актор. Якщо по п'яти роках акторської роботи ви переконаєтесь, що вам відкрилася велика будучність і ви дійсно матимете успіх, вважайте себе за пропащу людину. В тутешньому світі коротенькі шляхи не ведуть нікуди. Невже тоді, коли вас охопив бентежний неспокій і ви повідомили свою рідню про своє бажання піти на сцену, ви гадали, що таку велику спрагу можна так хутко втамувати? Невже вам так мало треба, щоб вдовольнитися? Невже бажання ваше було таке манюне, що вистачило п'ятирічних пошуків, і ви одержали пародію його задоволення? Звісно, ні. Цілого життя вашого не стане, хіба що вже десь перед самим фіналом здобудете який атом жаданого. Тоді, навіть обтяжений роками, ви будете зовсім молодий.

## ПРО АКТОРА

Як людина, він високо підноситься, має шляхетність і надійне відчуття дружби. Пригадую знайомого актора, що був дуже типовий. Геніальний у приятелюванні, він підтримував приятельство у всьому театрі. Великодушний у наданні допомоги молодшим та менш здібним акторам, ін завжди говорив про свою справу. Він мав промовисті манери, вмів обстоювати власне «я», хоч на кону опинявся звичайно не в центрі, а десь збоку. Голос його завше приваблював мене. І попри все це він знав своє мистецтво, як зозуля – рідне гніздо. Його натурі було чуже все, що стосувалося плану чи задуму п'єси; однак незла вдача підказувала йому, що, крім нього, на сцені є й інші і що його та їхні задуми мусять справляти враження бодай якоїсь єдності. Та це в нього – добродійний наслідок самого тільки інстинкту, а не знання, і тому нічого сталого він не досягає. Інстинкт та досвід навчили його глаголити про деякі речі (не хочеться називати їх трюками), що їх він повсякчас і повторює. Приміром, він учив, що раптове пониження голосу від *forte* до *piano* надає інтонації якоїсь особливої потужності й примушує глядачів полотноїти; так само впливає й підвищення звуку від *piano* до *forte*. Він знає також, що сміх буває різного звучання, а не лише – ха-ха-ха! Він знає, що геніальність – нечасте явище на кону, а палка й бентежна натура завше захоплює глядачів. Та невідомо йому, що ця бентежність природи й інстинктивне знання подвоюють і потроюють свою силу, коли їх спрямовує знання наукове, себто



мистецтво. Почувши це від мене, він сторопів би, здивований, і вирішив, що я висловлюю казна-що книжне, надумане, не суть важливе для актора.

Він один з тих, котрі певні, що хвилювання породжує хвилювання, й ненавидять усе розрахункове. Не варто й доводити, що будь-якому мистецтву властивий розрахунок, і хто його ігнорує, той актор лише наполовину. Природа сама по собі не дасть усього необхідного для створення мистецької речі. Адже дерева, струмки й гори не мають привілею творити мистецтво; інакше все в них мало б викінчену й прекрасну форму. Художня творчість – це особливий дар, яким володіє лише людина завдяки своєму розумові й волі. Приятель мій, певно, гадає, що Шекспір написав «Отелло» в нападі ревності і йому доводилося тільки записувати слова, що зривалися тоді з його язика. Я ж тієї думки (та, мабуть, з нею погодяться й інші), що слова мусять пройти через авторів розум, і тільки сила його уяви й енергійність його думки можуть цілком виразно виявити природну обдарованість. Усі ж інші засоби мети не досягають.

Звідси висновок: актор, якому хочеться, наприклад, зіграти Отелло, мусить мати не лише обдаровану натуру, аби черпати з неї все необхідне, а й уяву, аби знати, що саме висунути на перший план, щоб виразно показати нам свій розум, він мусить перш за все його мати. Отож ідеальний актор – це людина, що має і щедру обдарованість, і могутній розум. Про його натуру годі й казати. В ній повинно бути все. Про розум його зауважимо, що чим він тонкіший, тим менше лишає він свободи своїй співробітниці емоції; знаючи, як багато від неї залежить, він ніколи не забуває про потребу суворого контролю. Зрештою інтелект поєднає одне й друге – розум і емоцію – в такій тонкій раціональності, що всі його витвори у безперервному вияві енергії ніколи не сягатимуть точки кипіння, але завше матимуть чудову середню теплоту й зберігатимуть її сталість. Той актор буде першорядний, чий розум створить і спроможеться показати нам свої найчистіші душевні поривання. Він не почне, граючи Отелло, плигати, витріщати очі й стискати кулаки, щоби показати нам ревність. Він примусить свій мозок зануритись у глиб пристрасті, вивчити, що там є, й по тому перенести все в царину уяви; таким чином він створить певні образи, котрі, не показуючи оголених пристрастей, явно свідчитимуть про них.

Роблячи саме так, добрий актор згодом побачить, що ці образи утворюються головним чином з матеріалу, який знаходиться поза його особою. Але про це ми поговоримо детальніше наприкінці нашої розмови. Тоді я розповім вам, як сучасний актор мусить остаточно зникнути і перетворитися на щось зовсім інше, на те, що повинно з'явитися колись у нашому театральному королівстві.

Однак не забувайте, що найближче до того ідеального актора, інтелект якого скеровує інтуїцію, був Генрі Ірвінг. Про нього є кілька книжок, та Ірвінгове обличчя виразніше за всі ці книжки. Зберіть його портрети, фото й малюнки – всі, які зможете розшукати, й спробуйте допевнитися, що вони несуть у собі. Передусім, і це надзвичайно важливо, ви знайдете тут маску. Гадаю, нелегко буде вам сказати під час розгляду цього обличчя, що воно

виказувало вади, які, ймовірно, були притаманні акторській природі Ірвінга. Уявіть собі це обличчя в русі, який завжди був під могутнім контролем розуму. Хіба ви не зауважуєте, що уста тут скеровуються розумом, а порухи в моменти експресії створюють таку ж чітку думку, як її творить лінія на папері чи струна в музиці? Хіба не зауважите ви повільного обертання цих очей, їхнього побільшення? Навіть уже в цих двох рухах є великий урок для майбутнього театрального мистецтва. Тут так виразно вказано правильне використання енергії і воно так чітко протиставлене неправильному, що я дивуюсь, як людська більшість досі ще не побачила майбутніх обріїв. Я сказав би, що Ірвінгове обличчя – сполучна ланка між трагічним і комічним виразом людського обличчя, що ми його звикли бачити на кону протягом кількох останніх сторіч, і тими масками, котрі застосовуватимуться замість обличчя в недалекому майбутньому.

## АКТОР І НАДМАРІОНЕТКА

СС.89-121

Суперечки про те, чи акторська гра є мистецтво, тривали завжди. Отже й сперечалися, хто такий актор – митець чи ні? Ми не дуже зауважували, щоб це питання будь-коли особливо бентежило володарів наших дум. Хоч напевне можна довести: якби вони захотіли підійти до цієї проблеми, як до такої, що підлягає їхньому серйозному аналізу, то, певна річ, застосували б і до неї той самий метод, за допомогою якого вони досліджують музику, поезію, архітектуру, скульптуру й малярство.

А втім, у певних колах було з цього приводу багато запальних дискусій. Та дуже рідко в них брали участь не тільки актори, а й взагалі люди, причетні до театру. Всі вони виявляли максимум затятої нерозсудливості й мінімум знання предмета дискусії. Аргументи проти акторської гри як мистецтва і проти актора як митця взагалі були такі безпідставні й позначалися такою особистою ненавистю до актора, що, на мою думку, саме тому актори й не поспішали втручатися у цю справу. Та й тепер регулярно щосезону починаються атаки на актора й на його веселе призначення. Здебільшого ці атаки кінчаються підступом ворога. У ворожих лавах найбільше літераторів та приватних осіб. І чи тому, що вони ціле своє життя дивляться вистави, чи тому, що ніколи в житті не бачили жодної, вони нападають на них, – очевидно, з якихось особливих, відомих хіба що їм самим причин. Я щосезону стежив за цими регулярними атаками; що-найбільш їх породжує роздратованість, особиста ворожнеча або ж просто фантазія. Вони від початку до кінця алогічні. Так нападатися на актора й на його призначення не можна. Я не хочу приєднуватися до таких нападів; мені хочеться просто ознайомити вас з усім, що, на мою думку, логічно випливає з цікавого зіставлення фактів; я цілком певен, що всі суперечки виявляться зайвими.

Акторська гра – не мистецтво. Отже, не слід говорити про актора як про митця. Мистецтво – цілковита протилежність пандемії; пандемія ж – результат нагромадження найрізноманітніших випадковостей. Творити мистецтво можна лише за певним планом: отже, щоб виплекати якийсь мистецький твір,

мусимо мати справу тільки з тим матеріалом, що піддається розрахункові. А людина – непридатний для цього матеріал.

Вся людська вдача прагне свободи; отже, у самій індивідуальності людини – доказ того, що вона не годна правити за матеріал для театру. Але в сучасному театрі ми використовуємо людську фактуру як м а т е р і а л; тому все, що показують нині на сцені, має випадковий характер. Рухи тіл акторів, вирази облич, звуки голосів – все це залежить від їхніх емоційних поривань. Митець постійно знаходиться в їхньому полоні, але вони не порушують його рівноваги. Що ж до актора, то емоція цілковито володіє ним. Вона керує всім його тілом й направляє його куди хоче. Емоція в'яже його по руках та ногах, і він рухається немов у фантастичному сні або немов обплутаний кайданами, кидаючись то в один бік, то в другий. Його голову, руки, ноги, якщо хто й контролює, то в кожному разі вони до такої міри не годні змагатися з потоком пристрастей, що ладні щомиті сфальшувати й зрадити актора. Даремно актор намагатиметься домовитися з самим собою. Спокійні роздуми Гамлета (до речі, роздуми мрійника, а не резонера) летять за вітром. Гамлетове тіло раз і вдруге відмовляється підкоритися задумові Гамлета, – з тієї хвилини, як його опановують емоції, а душа розпалюється, підігриваючи їх. Це позначається не тільки на Гамлетовій жестикуляції, а й на виразі його обличчя. Змагаючись, душа на якусь мить скеровує очі або м'язи обличчя куди слід. Кілька хвилин душа володіє акторовим обличчям; та раптом емоція, збуджена роботою думки, все руйнує. І не встиг розум скрикнути чи запротестувати, жагуча пристрасть блискавично оволоділа всією експресією актора. Вираз обличчя міняється, воно немов мерехтить і весь час набирає іншого змісту. Емоція зганяє спершу той зміст з акторового чола, потім з очей і, нарешті, з акторових уст. Тепер актор увесь під владою емоції і ладен гукнути їй: «Роби зі мною все, що хочеш!» Його експресія в безумстві никає сюди-туди й нікуди. «З нічого нічого й не вийде». Те саме можна сказати і про акторів голос, і про його рухи. Емоція псує йому голос, вона схиляє той голос приєднатися до змови проти розуму. Емоція виливає на голос виконавця і створює враження якогось емоційного фальшу. Не варто говорити, що емоція – дух божий, що саме вияв емоції і є головною метою актора. Передовсім це не так. А коли б у цьому й був сенс, то перша-ліпша емоція, перше-ліпше відчуття в даному разі вартості не має. Таким чином ми бачимо, що акторів інтелект слабший за його емоцію, бо вона, допомагаючи зруйнувати все, що розум прагнув виявити, може перемагти розум. А якщо інтелект перетворюється на раба емоції, то, значить, одна випадковість мусить наздоганяти іншу. Отже ми прийшли до висновку: емоція спочатку створює, а потім руйнує. Мистецтво, як ми вже сказали, не може залежати від будь-яких випадковостей. Отже, й усе, що актор нам показує, не є твір мистецтва: це ланцюг випадкових виявів. Колись дуже давно людське тіло й не використовували у театральному мистецтві як матеріал. Тоді не вважали, що мужчин та жінок можна показувати публіці. Слоно і тигр на арені були доречніші, коли треба було розбурхати пристрасті. Люта сутичка слона й тигра дає нам усі ті збудники, що їх ми можемо одержати від сучасної сцени,

і, головне, дає їх нам у чистому вигляді. Така демонстрація не брутальніша за нинішню, – навпаки, вона делікатніша й гуманніша. Бо нема нічого образливішого, коли чоловіки й жінки, котрих вільно випускають на кін, виставляють напоказ те, що справжні митці показують не інакше, як під покровом, знаходячи для цього відповідну форму. Як же трапилося, що людину переконали посісти місце, яке належало колись тваринам? Це неважко зрозуміти.

Людина, що багато знає, зустрічає людину, що має великий темперамент. Вона звертається до неї приблизно з такими словами: «У вас чудова зовнішність! Які гарні жести ви робите! Ваш голос – як пташиний спів! А як сяють ваші очі! Яке шляхетне враження ви справляєте! Ви схожі мало не па бога! Я певен, що таке диво, як ви, слід показати всім. Я напишу кілька слів, з якими ви звернетесь до народу. Ви постанете перед ним і скажете мої рядки так, як вам захочеться. Певен, що це буде чудово!»

А людина емоцій заперече: «Невже це справді так? Я вражаю вас як боже видіння? Уперше чую! Я й гадки не мав, що, поставши перед усіма, справлю на них гарне враження і що вони будуть у захваті від мене!»

«Ні, ні, ні! – відповідає людина інтелекту, – не від вашої появи. Тільки в тому разі, якщо ви зможете при цьому щось сказати, ви дійсно справите колосальне враження».

Той відповідає: «Мабуть, мені важко буде виголосити ваші рядки. Я хотів би просто показатися. І сказати щось просто, як підкаже натхнення, ну, наприклад : «Вітаю всіх людей!» Я, бачте, якимось відчуваю, що коли я вчиню так, мені легше буде лишитися самим собою».

«Чудова думка! – підхоплює спокусник. – Ваша ідея: «Вітаю всіх людей!» – прекрасна! На цю тему я напишу рядків, скажімо, сто чи двісті. Ви самі мені це підказали. Моє шанування! Тож домовилися – ви так і зробіть!» «Якщо вам хочеться», – відповідає той з легковажністю багатой натури; він надзвичайно задоволений.

Так починається комедія про автора й актора. Юнак з'являється перед натовпом і проголошує написаний текст. Цей виступ – чудове поширення літератури; після оплесків про юнака забувають. Забувають, як він говорив той текст; проте, оскільки сама ця ідея була на той час нова й оригінальна і, на думку автора, дуже йому вигідна, інші автори незабаром теж визнали цей блискучий спосіб використовувати привабливих та легковажних людей як інструменти. їх анітрохи не бентежило, що інструмент був людською істотою. Не знаючи клавішів цього інструмента, але визнаючи його корисним для себе, вони якимось навчилися грати на ньому. І ось перед нами виникає химерна картина: ми бачимо людину, задоволену з того, що вона передає чужі думки, думки, яким хто інший надав певної форми; до всього того людина ця виставляє себе на очі публіки. Вона робить так, бо її улещують, а гонор не слухає розуму. Та завжди, поки існуватиме світ, людська природа виборюватиме свою незалежність і обурюватиметься, коли її намагатимуться обернути на раба чи на інструмент для виразу чужих думок. Це надто важлива проблема, для того щоб відкараскуватися від неї, протестуючи й

доводячи, буцімто актор не є знаряддям для виразу чужих думок, буцімто він дає життя мертвим словам автора. Бо ж коли б це було так (а насправді це не так), коли б актор не відтворював нічого, крім ідей, що їх вий створив сам особисто, його вдача все одно не визволилася б з рабства; акторове тіло змушене було б перетворитися на раба його власних думок. Як я сказав уже, здорове тіло повстає проти цього. Через усі ці причини людина за своєю природою – цілком непридатний для мистецтва матеріал. Я зовсім не хочу цією думкою завдавати комусь кривди. Про нинішніх акторів та актрис, що мають незмінний успіх у публіки, варто було б сказати ще багато дечого, щоб випадково їх не образити. Але я напевне знаю: що я не сказав би тут, це не стане за причину того, що всі актори всіх театрів світу раптово залишать сцену й переселяться до похмурих монастирів, де тішитимуться решту життя з театрального мистецтва, головним чином, як з теми для веселих балачок. Я вже писав колись – театр розвиватиметься ще довго, і ще довго актори заважатимуть його розвиткові. Та я бачу шпаринку, що крізь неї актори вчасно можуть утекти з неволі, в якій перебувають, їм треба створити для самих себе нову форму акторського мистецтва, суть якого, головним чином, мусить бути в символіці руху. Сьогодні актори у о с о б л ю ю т ь та інтерпретують, завтра вони мусять показувати й тлумачити, а позавтра вони повинні творити самі. Лише у такий спосіб можна вернути стиль. Сьогодні актор уособлює певну істоту, він кричить до глядачів: «Стежте за мною, зараз я хочу обернутися на такого й на отакого, а зараз спробую зробити ось що...» І ось він починає якомога точніше імітувати. Все, що актор проголосив, він хоче показати наочно. Наприклад, він – Ромео. Він каже глядачам, що закоханий, і починає це показувати, цілуючи Джульєтту. І таку річ вважають за мистецький твір! І у відповідь кричать, що це мудрий спосіб впливати на думки! Але пробі! Та ж це так само, коли б живописець намалював на стіні тварину з довгими вухами, а потім ще й підписав унизу: «Це віслиук». Довгі вуха й так пояснюють малюнок, і підпис тут зайвий; я певен, що так може зробити хіба десятирічна дитина. Різниця між десятирічною дитиною та митцем, однак, у тому, що дитина, відтворивши певні риси й ознаки, дасть відчуття про одного віслиука, а справжній митець створить враження від усієї осяччої породи, схопить саму суть речі.

Актор же сприймає життя як фотоапарат і намагається створити образ, що змагався б з фотокарткою. Він ніколи не мислить про своє мистецтво, як про дещо схоже, наприклад, на музику. Він прагне імітувати натуру. Лише зрідка він за допомогою свого ества намагається щось винайти і ніколи не мріє про творчість. Я вже писав: найліпше зі всього, що актор може зробити, зводиться ось до чого: намагаючися вловити й виявити поезію поцілунку, шал бою чи спокій смерті, він фотографічно й по-рабському копіює все це. Він цілує, воює, лягає на спину й прикидається мертвим; а коли подумати, то яка все це мізерія! Чи ж не вбоге те мистецтво, чи ж не злиденне те обдаровання, що не може дати глядачам духу, суті ідеї, а показує тільки її брутальну копію, факсиміле? Хіба це митці, а не імітатори? Хіба це не схоже на черевомовлення?

Побутує акторський вираз: «влізти в шкіру своєї ролі»; та ліпше б вони вже зовсім «вилізли зі шкіри своєї ролі». «Що? – спалахне актор і, почервонівши з натуги, закричить: – Тоді ж у всьому театральному мистецтві не буде ні плоті, ні крові, а отже, не буде в ньому й життя!» Це залежить від того, що ви називаєте життям, сеньйоре, вживаючи це слово в зв'язку з міркуванням про мистецтво. Митець має на увазі дещо відмінне від дійсності, коли говорить про життя у своєму мистецтві; дехто з митців має на увазі у цьому випадку щось глибоко духовне. Тільки актор, черевомовець або чучельник, кажучи про життєву наснагу свого твору, розуміючи під цим більш-менш реальне відтворення життя, щось такого, що у відповідь на гучний заклик здатне лишень мугикати. Тому я й кажу: краще було б, якби актор уже зовсім виліз із шкіри своєї ролі. Коли б якийсь актор прочитав цю статтю, то невже не знайшлося б способу пояснити йому всю безглуздість його хибного погляду? Хіба хибність його переконань не в тому, що він мусить прагнути до копіювання дійсності, до репродукції? Припустімо, такий актор поруч мене, він присутній на нашій бесіді; я запрошую музиканта й живописця приєднатися до нас. Нехай вони скажуть своє слово. Мені вже забагато закидали, що я засуджую акторське мистецтво з тривіальних мотивів. Я висловлювався так тільки з любові до театру, сподіваючись, що актор збере свою силу й мужність й допоможе відродженню сценічного мистецтва. Багато театралів невірною зрозуміли цю мою позицію. Вони вважали, що це тільки м о є ставлення, виключно моє, особисте. В їхніх очах я скидаюся на очманілого сперечальника, песиміста й буркуна, якому театр осточортів і який тому намагається його знищити. Отож хай тепер сперечаються з актором майстри інших мистецтв, і нехай актор борониться як може; хай він зважить на їхню думку про мистецтво. Отже, ми сидимо й розмовляємо – актор, музикант, живописець і я. Як представник мистецтва, що вирізняється з-поміж інших, я мовчу.

Після того як ми посідали, розмова насамперед торкнулася природи. Нас оточували розкішні вигини пагорбків та дерев, лінії далеких гір з вершинами в снігу. Навкруги лунав ніжний багатоголосий хор вічно бунтівної природи. «Чудово! – мовив живописець. – Як прекрасно все це відчувати!»

І він загадався про майже цілковиту неможливість відтворити на полотні духовну й матеріальну сутність усього, що видно було навкруги. Та він однаково вдивлявся в цей задум, як людина вдивляється у найбільшу небезпеку. Музикант уперто втупився в землю. Актор дивився у власну душу. Він підсвідомо насолоджувався тим, що відчував себе в цій дійсно гарній сцені за центральну постать. Він вийшов на округлу веранду, що відділяла нас від пейзажу, і кинув погляд на чудову панораму, так і не зауваживши її, бо думав тієї миті лише про самого себе та про власну позу. Актриса, звісно, при цьому покійно схилилася б перед лицем природи, адже вона тільки билинка, тільки крихітний мальовничий атом. Ми знаємо, яка вона вродлива в кожному своєму рухові і навіть кожному подихові, який ледве чутно промовляє до нас, її глядачів, як і до неї самої, що от вона стоїть отут, «бідна крихітка», перед лицем бога, її творця, – та всіляку іншу

сентиментальну нісенітницю. Але ось ми всі вже зійшлися до купи, зручно повсідалися й почали один одного розпитувати. Уявімо собі, що нас дійсно раз у житті зацікавив серйозний аналіз інших мистецтв. (Згоден, що ми до цього не звикли і що душевна пиха, як вища форма ідіотизму, нерідко замикає професійного актора в тісній шухляді). Та припустімо неможливе, – що тут панує загальна зацікавленість. Що актор та музикант бажають навчитися чогось у майстра малярства, що художник та музикант хочуть дізнатися від актора, в чому специфіка його роботи і чому він вважає її за мистецтво. Вони не дрібнитимуть цих питань і казатимуть тільки те, у що вірять. Оскільки ж їм важить лише істина, критися їм нічого. Всі вони добрі хлопці, всі між собою товаришують, всі не дуже педантичні, ото ж можуть не тільки нападати, а й боронитися. «Скажіть, – питає живописець, – це правда, що перед тим як зіграти якусь роль, ви мусите пережити хвилювання особи, яку втілюватимете?» – «Може, так, а може, й не так; це залежить від того, як розуміти переживання, – відказує актор. – Ми мусимо перш за все мати здатність відчувати й співчувати, а також ставитися до хвилювань даного персонажа критично».

«Ми вивчаємо їх здалеку, перш ніж з'єднатися з ними. Ми витягаємо все, що можна, з тексту й відновлюємо в пам'яті всі емоції, придатні для вияву даної вдачі. Після того як ми декілька разів приміряли й відібрали відповідні емоції, ми намагаємося відтворити їх перед глядачами. А для цього мусимо, наскільки це необхідно, пережити їх. Та, по суті, чим менше ми відчуваємо, тим більше витримки буде на нашому обличчі, тим досконаліше буде наше відтворення».

Талановитий маляр нетерпляче зривається з місця й починає ходити туди й сюди. Він чекав від колеги заяв, що той не має нічого спільного з реальними емоціями, що йому абсолютно підвладні всі частини його тіла – обличчя, голос – так, немов його тіло це інструмент. Музикант ще глибше вмощується у своєму фотелі. «Але ж хіба ніколи не було актора, – допитується живописець, – котрий тренував би своє тіло з голови до п'ят так, щоб воно цілком відповідало способові його думок, не даючи емоціям ані остілечки самостійності? Адже напевне був актор, ну, скажімо, один з десяти мільйонів, що вмів це робити?» – «Ні! – з пафосом відповідає наш актор, – ніколи, ніколи не було актора, що досяг би тієї високої механічної досконалості, за якої тіло його стало б абсолютним рабом його думок. Едмунд Кін в Англії, Сальвіні в Італії, Рашель, Елеонора Дузе – я пригадую всіх і повторюю вам, що ніколи не було ані такого актора, ані такої актриси, як ви собі уявляєте». Тоді художник питає: «То ви гадаєте, вони в такий спосіб досягли б досконалості?» – «Ну, звичайно, але це неможливо – ні зараз, ні будь-коли взагалі!» – кричить актор і встає, злегка позуючи. «Це рівнозначне заяві, що досконалого актора ніколи не було, що ніколи не було актора, який би один раз, двічі, десять, а іноді й сто разів протягом вечора не псував свого виконання. Невже ніколи не було виконання, яке можна було б назвати бодай наближенням до досконалості? І неуже такого виконання ніколи не буде?» Замість відповіді актор жваво питає: «А хіба існував колись

витвір живопису чи архітектури або музична п'єса, яку можна було б вважати за досконалу?» – «Безумовно, – відповідають вони, – закони, що керують мистецтвом, роблять таку річ можливою».– «Наприклад, картина, – продовжує маляр, – може складатися і з чотирьох ліній і з чотирьохсот ліній, розташованих на різних планах. Нехай це буде найпростіше, але все одно ми маємо можливість зробити все якнайкраще. Себто я можу спершу вибрати те, чим я мушу зробити ці лінії; потім я можу вибрати й те, на чому я проведу ці лінії – все це я можу обмірковувати стільки, скільки захочу. Я можу змінити матеріал, можу дочекатися настрою, який у мене не залежить ані від збудження, ані від поспіху, ані від хвилювання, ані від нервового напруження. Одне слово, я можу творити в тому стані, який сам оберу. (І, певна річ, вичікуючи й приловчуючися, я завше діждуся такого стану). Я можу розташувати ці лінії разом, намалювати кожен па своєму місці. Коли я маю у своєму розпорядженні якийсь матеріал, то ніщо, крім моєї власної волі, не може на нього подіяти чи його змінити. А як я вже казав, свою волю я сам і контролюю. Лінія може бути пряма, звивиста чи округла – як я захочу, і мені нічого боятися, що, бажаючи провести пряму лінію, я раптом намалюю криву чи, бажаючи накреслити криву, раптом одержу біля неї квадрати. А коли все готове, закінчене, то вже не підлягає змінам, – крім тих хіба, які накладає час, що кінець кінцем усе руйнує». – «Це дивовижно, – відповідає актор, – хотів би я, щоб так було й у нашій справі» – «Так, – каже живописець, – це дивовиж н о, і от саме цим, я доведу, і відрізняється послідовне й розумне твердження від твердження випадкового. Наймудріше твердження – це мистецький твір. Довільне твердження – це гра випадку. Коли якийсь розумне твердження прибирає вищої з можливих форм, воно перетворюється на твір мистецтва. Тому я завжди, – може, й помилково, – доводив, що ваша праця – не мистецтво; інакше кажучи (і ви це самі визнали), кожна ідея, яку ви довершуєте у своїй праці, може зазнати будь-яких змін, бо в неї можна вкласти будь-які емоції. Що б собі не замислив ваш інтелект, плоть ваша заважатиме реалізації цього задуму. По суті, ваше тіло перемагає розум і в багатьох випадках зовсім виганяє його зі сцени. Дехто з акторів немов каже: «Який сенс мати блискучі ідеї? Навіщо моєму інтелектові вигадувати якісь штучки, витончені комбінації, якщо плоть, яку я не контролюю, все зіпсує? Отже, прощай, розуме – хай моє тіло рятує і мене, і виставу!» Про мене, для такого актора це досить мудра точка зору. Він анітрохи не потерпає за наслідки. Він іде здобувати їх як мужчина, хіба що іноді – чого не трапляється! – як кентавр. Він полишає всіляку науку, обачність, доцільність, і наслідком стає гарний настрій у залі для глядачів, за що всі охоче платять. Але йдеться тут не про гарний настрій, і хоч ми аплодуємо акторові, котрий отак показує самого себе, гадаю, не варт забувати, що ми аплодуємо виключно йому, а не тому, щ о він грає або я к він грає, схвалюємо його; все це не має нічого спільного з мистецтвом, рішуче нічого – з художнім задумом та розрахунком. «Ви просто чарівні, – весело сміється актор, – коли доводите мені, що моя творчість не мистецтво! Здається, я розумію, що ви хочете сказати. Ви вважаєте, що я митець лише до



тієї миті, доки не виходжу па сцену і доки моя плоть не бере участі в творчому акті».— «Так, ви ним буваєте. Вам трапляється бути митцем, бо ви дуже поганий актор; на сцені ви нестерпні. Але у вас є задум, уява, ви – я змушений це визнати – до певної міри виняток. Пригадуєте, якось ви мені розповідали, як вам хочеться зіграти Річарда III, що ви тоді робитимете в цій ролі, яку химерну атмосферу створите навколо цього образу. Все, що ви, за вашими словами, в цій п'єсі бачите, що вигадали й додали до неї, – прекрасне. Ваш задум послідовний, нескладний для розуміння і має дуже яскраву форму. Отже, якщо ви навчитеся володіти своїм тілом як машиною або як шматком глини, якщо ви навчитеся приборкувати на очах у глядачів простір і час, якщо вам пощастить відсунути вбік поему Шекспіра, то зі всього, що є у вашому розпорядженні, ви дійсно могли б утворити мистецький шедевр. Тоді ви не тільки замислювали б, а й практично творили викінчений образ, тоді б усі ваші повторні виступи в цій ролі були б схожі між собою як два фартінги». «Ах, – зітхає актор, – ви малюєте жахливу картину. Ви хочете мені довести, що нам не можна й мріяти перетворитися на митців. Ви забираєте в нас найкращі мрії і нічого натомість не даєте». – «Ні-ні, я не годен чогось вам дати. Ви мусите знайти все самі. Звичайно, театральне мистецтво повинно мати якісь свої закони, так, як їх має першеліпше інше мистецтво. Хто знайде їх та визначить, той і дасть вам усе, що треба». – «Так, але пошуки скінчаться тим, що актор прийде до глухої стіни». – «То переплигніть через неї». – «Занадто висока». – «Видеріться на неї». – «Ех, якби знаття, до чого це призведе?» – «До того, щоби перелізти через неї!» – «Ну, це вже ми товчемо воду в ступі й кидаємо слова на вітер». – «Я показую, куди мусять іти ваші колеги. Літати в повітрі, жити в по вітрі. Якщо хтось почне, за ним підуть інші. Я певен, – продовжував художник, – що ви захочете колись дістатися джерел, і тоді блискуча будучність відкриється перед вами. Далєбі, я вам заздрю. Напевно, мені теж хотілося б, щоб фотографію винайшли раніше за малярство; тоді люди нашого покоління могли б якнайглибше відчутти увесь смак прогресу, переконавшись, що хоч фотографія річ до певної міри непогана, але в природі все одно існує дещо набагато краще за неї».— «То ви гадаєте, що наша праця знаходиться на одному рівні з фотографією?» – «О ні, вона знаходиться нижче за фотографію: фотографія точніша й ближча до дійсного мистецтва... Ось ми з вами говоримо, а музикант тим часом сидить мовчки, ховаючись глибше у свій фотель. Але ж наше мистецтво порівняно з його мистецтвом – іграшка, забавка, цілковите ніщо». На це вже музикантові довелося відгукнутися, та він зіпсував усю суперечку, підхопивши й розвинувши лише кілька жартівливих виразів. Актор одразу ж вигукнув: «Ну, я не вважаю, що ці уваги такі вже бездоганні для представника єдиного на світі мистецтва». На те всі засміялися, і музикант також, щоправда, зніяковівши, бо відчув деяку провину. «Любий друже мій, причина саме в тому, що він музикант. Поза своєю музикою він ніщо. Він навіть не інтелігент, – окрім тих випадків, коли говорить нотами, звуками тощо. Він ледве знає нашу мову, мало знайомий з нашим світом, і що більший він музикант, то легше це зауважити. Направду,

якщо ви зустрінете музиканта, що відзначається розумністю, то це швидше свідчитиме про його невисоку обдарованість. А щодо одного розумного музиканта, нашого спільного знайомого, то це... ну, означає... та не варто називати тут голосно його на ім'я; воно тепер надто популярне. Однак що за людина актор? У чому його індивідуальність? Припустімо, він ціле життя поривався до сцени, й повіримо, що з нього був би чудовий актор. Та він став музикантом чи, уявімо, драматургом, і напевне втратив величезний особистий успіх». – «Хіба це не був успіх мистецтва?» – питає музикант. «Яке саме мистецтво ви маєте на увазі?» – «Та всі одразу», – відповідає музикант, не дуже розумно, але цілком спокійно. «Як же воно може бути? Як можуть усі мистецтва змішатися й утворити одне? Це дасть хіба що гру, тобто театр. Ясна річ, існують речі, які, скеровуючись природними законами, поволі взаємопоєднуються; вони мають деяке право через кілька років чи через кількасот років зажадати, щоби природа дала своєму творові нове ім'я. Лише в такий спосіб виникає нове мистецтво. Не думаю, щоби праматір-природа схвалювала насильство над поступом. А коли іноді й потурає цьому, то незабаром надходить час відплати. Це стосується й усіх мистецтв. Ви не можете змішати їх до купи й закричати, що створили нове мистецтво. Якщо ви знайдете у природі новий матеріал, який ще ніколи не використовувала людина для викладу своїх думок, то зможете сказати, що знайшли певний шлях до створення нового мистецтва; бо ви знайшли те, за допомогою чого зможете творити. Вам лишається тільки почати пошук. А театр, як на мене, ще мусить попошукати такого матеріалу». На цьому розмова й скінчилася.

Я згоден з останньою думкою художника. Мені не кортить змагатися із завзятим фотографом; я прагну чогось цілком протилежного тому життю, яке ми спостерігаємо. Як би не вабило пас навколишнє життя, його плоть і кров не видається мені за щось гідне пильного вивчення й повернення світові, – навіть у прикрашеному вигляді. Гадаю, моя мета швидше – впіймати відблиск того духовного начала, який ми звемо смертю, тобто викликати чарівні видіння зі всесвіту фантазії. Кажуть, що це холодні й мертві образи. Не знаю, але мені вони часто здаються тепліші й живіші за ті постаті, що проходять по життю. Тіні, духи здаються мені прекрасніші, сповненіші життєдайної сили, аніж чоловіки й жінки, що оточують мене, аніж цілі міста жалюгідних чоловіків та жінок, аніж всі ці мало схожі на людей створіння – нещире, холодне як лід і бездушне людство! Занадто довго спостерігаючи життя, хіба не відчуєш, що все в ньому не прекрасне, не таємниче і не трагедійне, – а тупе, мелодраматичне й банальне, що воно – змова проти тієї життєвої сили, проти червоно-білого вогню життя. А хіба позбавлені життєвого сонця речі можуть дати натхнення? Але його можна знайти в тому таємничому житті, радісному й сповненому вищої гармонії, котре зветься смертю, – у тому житті тіней та невідомих істот, яке дарма вважають за суцільний туман і млу і де насправді повно жвавих кольорів, багато світла та чіткої форми. Нам здається, що там живуть химерні, горді й поважні істоти, приємні й урівноважені, і коли всі вони приходять до якоїсь дивної гармонії, тоді це являє з себе щось більше за банальну суму фактів. Ця думка про

смерть, що буйноцвітно постає переді мною напровесні, ця країна, ця ідея дає мені таке бурхливе натхнення, що радо й без вагань я лину туди. І ось відразу руки мої наповнюються квітами. Я роблю один-два кроки, і нова благодать оповиває мене. Я вільно йду до моря краси, і вітер починає напинати мої вітрила; я спокійний, бо т у т не чигає на мене небезпека. Я певен цього, така моя особиста гадка. Але театр цілого світу – це не тільки я; він не уособлюється і в сотні артистів чи акторів, – він у чомусь зовсім протилежному. Тому в даному разі моє особисте важить мало; але мета театру в цілому – відродити своє власне мистецтво, а це мусить початися з того, що театр відмовиться від ідеї про показування чи, то пак, про копіювання природи, бо доки в театрі буде копіювання, доти театр не визволиться з ярма. Виконавці мусять підпасти під вплив своїх далеких попередників. (Якщо вже найстародавніші й найтонші принципи занадто суворі, щоби почати просто з них). Вони мусять уникати божевільного бажання внести у свою працю життя. Ставлю три тисячі проти одного, що це означає тільки збільшення зайвих жестів, безперервну імітацію, мовне мугикання й виставу, що епатуватиме глядачів. Все це робиться з дикою та безглуздою надією на те, що таким чином можна принести на сцену життя.

Як виняток, що підтверджує правило, це подекуди приносить успіх. І тут, здається, слід завдячувати бурхливим темпераментам, що виявляються на сцені. Іноді вони допомагають досягти шаленого успіху, – всупереч усім правилам, наперекір усім законам. Підкидаючи вгору капелюхи, ми здійсмаємо чимраз більший галас. Нарешті ми домоглися! Ми не хочемо більше дошукуватися й допитуватися. Пливемо за течією на хвилях захвату, на хвилях загального екстазу. Хоч ми й під гіпнозом, та зовсім не турбуємося про наш художній смак. Нам приємно так хвилюватися, і ми аж підскакуємо з радощів. Талановита індивідуальність полонила і нас, і наше мистецтво. Однак такі індивідуальності трапляються дуже рідко, і якщо ми хочемо побачити, як виявляє свою акторську могутність якась видатна особа, то мусимо тоді бути цілком байдужі і до п'єси, і до інших акторів, і до мистецтва й краси взагалі.

У цьому питанні зі мною не знайдуть спільної мови всі прихильники чи лагідні шанувальники театральних героїв; для них нестерпні мої слова, що сцену слід звільнити від усіх поганих акторів та актрис, аж поки вона не відродиться знову. Хіба вони можуть погодитися зі мною? Адже це означало б усунути їхніх улюбленців, отих двох-трьох героїв, що перетворюють для них сцену з брутальної веремії на ідеальну країну. Та чого їм боятися? Це нічим не загрожує їхнім улюбленицям. Адже ж коли б і можна було видати директиву, що забороняла б усім чоловікам та жінкам виходити на кін перед публіку, то це нітрохи не знедолило б їхніх улюбленців, цих виняткових мужчин та жінок, що їх вшановує глядач. Припустімо, що хтось із них народився ще тоді, коли про сцену не було й мови. Хіба це хоч якось і зменшило б його силу, загальмувало б її вияв? Анітрохи. Така індивідуальність обов'язково б знайшла способи й шляхи, за допомогою яких вона змогла б самовиявитися. Мистецтво актора – лише один із тих способів

(до речі, найгірший), що є у розпорядженні талановитої людини. Ці чоловіки й жінки були б відомі за всіх часів, на будь-якій ниві. Але якщо є багато людей, для яких нестерпне те, що я, з метою поживлення театрального мистецтва, запропонував рішуче звільнити сцену від усіх акторів та актрис, – то знайдуться й інші, які вважатимуть цю думку за приємну. «Митець, – каже Флобер, – у своїй роботі мусить бути як бог у створенні світу, – невидимий та всемогутній. Треба, щоб його відчували всюди, але не бачили ніде. Мистецтво мусить піднятися над особистими почуттями й нервовим сприйняттям. Час уже за допомогою нещадного й суворого методу збагатити мистецтво точністю фізичних наук». І знову він пише: «Я завжди боявся зменшувати мистецтво задля втіхи ізольованої індивідуальності». Флобер має на увазі, головним чином, літературу, але якщо він так гостро відчуває що прогалину в мистецтві письменника, якого насправді ніколи не видно, бо він ховається за своїм твором, то як активно протестував би Флобер проти справжнього акторського самовияву, – попри те, був би той актор обдарований чи ні.

Чарлз Лямб каже: «Бачити Ліра на сцені, бачити, як старий блукає з ципком, як дочки женуть його від дверей у несамоовиту дощову ніч, – в цьому нема нічого, крім бридкої ваготи. Нам хочеться дати йому притулок, – ото й усе, викликане в мені показуванням Ліра на сцені. Відворотні машини, які роблять бурю, що скаженіє над Лі-ром, так само придатні передати жах справжньої гри стихій, як актор – показати Ліра, йому краще взятися за втілення Мільтонового Сатани або страшних постатей Мікеланджело; але Ліра ні за яких обставин не можна показувати на сцені».

«Самого Гамлета навряд чи можна зіграти», – каже Вільям Газлітт.

Данте у «La vita nuova» говорить нам, що уві сні до нього з'явилося Кохання в образі юнака. Нагадавши про Беатріче, Кохання наказало йому «скласти кілька спокійних строф, у яких ти показав би, яку велику владу я одержало над тобою завдяки Беатріче. Але розташуй усі слова так, щоб їх проголошували від третьої особи, щоб вони не були твоє пряме звертання до Беатріче, бо це навряд чи пристойно». І знову Данте пише: «Тут охопило мене бажання висловити щось віршем, та коли я почав думати, як це зробити, мені здалося, що звертатися до Беатріче просто, як звертаються до інших дам, не личить». Ми бачимо, що таким людям, як Данте, було неприємно, щоб жива людина влізала в раму і зображала саму себе. Такі люди кажуть, що це «навряд чи пристойно». І це свідчить проти всієї діяльності сучасної сцени. В цілому вони виносять наступний вирок: «Звертатися до глядача з таким особистим, з таким емоційним, що він, захоплений особою актора та його емоціями, забуває про саму суть звертання – це погане мистецтво». А ось маєте свідчення актриси.

Елеонора Дузе сказала: «Щоб урятувати театр, його треба зруйнувати. Хай би всі актори й актриси повимирали від чуми... Вони отруюють повітря, вони роблять мистецтво неможливим».

Ми ладні повірити їй. Вона має на увазі те саме, що говорили Флобер і Данте, хоч висловлює це трохи інакше. У мене є ще багато свідчень на мою

користь, якщо зазначені вище будуть визнані за малодоказові. Є люди, що ніколи не ходять до театру. Їх мільйони – в порівнянні з тисячами тих, котрі ходять. Крім того, на нашому боці більшість режисерів сучасного театру. Нинішній режисер гадає, що сцена мусить мати пишно обставлені п'єси. Він хоче сказати, що не слід шкодувати зусиль, аби обдурити глядача ілюзією дійсності. Він ніколи не припинить балачок про те, наскільки важливі всі ці декорації. Він наполягає на них з різних причин, і ось одна з найголовніших: в простому й гарному творі він вбачає велику небезпеку. Він бачить, що є група людей, які заперечують ці пишні декорації, він знає, що в Європі існує певна течія протесту проти такого марнотратства, заявляється принцип, що великі твори виграють від показу їх на найпростішому тлі. Як відомо, цей рух – один з наймогутніших. Він поширюється всюди – від Кракова до Москви, від Парижа до Рима, від Лондона до Берліна та Відня. Режисери бачать небезпеку, що суне на них. Вони розуміють: якщо глядачі колись здійснять цей план, якщо глядачі колись зазнають насолоди, що їй дає гра без декорацій, то підуть і далі – зажадають, щоби п'єси ставили без акторів. І зрештою йтимуть у своїх вимогах усе далі й далі, поки нарешті в о н и, а зовсім не режисери реформують театральне мистецтво.

Переказують, Наполеон заявив: «В житті є багато негідного, такого, що слід минати в мистецтві. В житті є багато сумнівів, вагань: під час показу героя все це мусить зникнути. Ми повинні дивитися на нього, як на статую, в якій вже не відчуваєш слабкості й трепету людської плоті». І не тільки Наполеон, а й Бен Джонсон, Лессінг, Едмунд Шерер, Ганс-Крістіан Андерсен, Лямб, Гете, Жорж Санд, Колрідж, Анатоль Франс, Рескін, Патер і, гадаю, всі цивілізовані чоловіки й жінки Європи (не кажучи вже про Азію, бо в Азії навіть культурна людина погано знається на фотографії, а на мистецтві, як на простому та яскравому вияві краси, розуміється чудово), – всі вони протестували проти імітації природи з фотографічною правдивістю. Вони проти цього протестували, а театральні режисери енергійно їм заперечували: таким чином, ми бачимо, як істина свого часу впливає на поверхню. Це висновок розуму. Тому – геть реальні дерева, геть реальність передачі, геть реальність дії; і ви вже схиляєтесь до вимоги: тоді геть і актора! Так колись мусить статися, і я з приємністю бачу, що режисери поступово звикають до цієї думки. Геть актора! Тоді ж знищать і ті прилади, за допомогою яких відтворюється й процвітає на сцені безглуздий театральний реалізм. Тоді вже не буде на кону жодної живої постаті, котра збиває нас з пантелику, примушуючи плутати дійсність з мистецтвом; не буде живої постаті, в якій відчуватимуться слабкість і трепет плоті.

Актор мусить зникнути, і його місце заступить нежива фактура – назвемо її, поки вона не здобула собі кращої назви, надмаріонеткою. Про ляльок та маріонеток написано багато. Про них є кілька пречудових книжок. Вони надихнули чимало творів мистецтва. Тепер, у час найбільшої скрути, гадаючи, що маріонетки походять від ляльок, більшість дивиться на них переважно як на удосконалені штурпаків; це несправедливо. Маріонетки походять від кам'яних зображень у стародавніх храмах, і сьогодні вони

уявляються мені як форма колишнього божества. Завше приятелюючи з дітьми, маріонетка може й зараз повернути собі дитячу прихильність.

Коли хтось малює на папері ляльку, він малює незграбну, комічну на вигляд постать. Така людина навіть не підозрює, що саме лежить у підґрунті ідеї так званої маріонетки. Вона помилково сприймає урівноваженість обличчя та спокій тіла за заявлене тупоумство й потворну вайлуватість. Але навіть сучасні паші ляльки – це не банальні істоти. Оплески можуть гриміти або солодко дзюркотіти, – їхні серця не битимуться ані хутчіше, ані повільніше, вони не сплутають жестів і не метушитимуться; хай примадонну заллють цілим потоком квітів та овацій, обличчя її лишиться таке ж урочисте і таке ж далеке від суєтності, яким воно буває завше. Маріонетка має в собі щось більше, ніж проблеск таланту, ніж унікальний вияв самотності. В моїй уяві маріонетки – це останній відблиск якогось шляхетного й прекрасного мистецтва, це уламок минулої цивілізації. Але, як і кожне мистецтво, що перейшло до грубих, вульгарних рук, лялька стоїть перед нами, як живий докір. Бо всі ляльки тепер – лишень підлі комедіанти. Бо вони наслідують комедіантів ширшої та більш плотської сцени, що виходять на кін, аби лишень упасти горлиць. Вони п'ють, щоб хитатися, і віддаються коханню, щоб тільки викликати сміх. Вони забули заповіт свого родоначальника – сфінкса, їхні тіла втратили свою мудру грацію і закам'яніли. їхні очі згасли й позбулися чарівності живого погляду. Тепер ляльки тільки продають витрішки. Тепер ляльки грають тільки тоді, коли їх шарпають за дротики; і при цьому не втрачають нахабної впевненості у своїй дерев'яній мудрості. Вони наче забули, що їхнє мистецтво потребує такої ж печаті самотності, яку ми бачимо часом у витворах інших митців. Адже найвищий мистецький твір той, вплив якого більший за вплив власне автора, що ховається за цим твором, і, якщо я не помиляюся, чи не про це говорив великий грецький мандрівник ще за 800 років до народження Христа, описуючи виставу у Фіванському храмі. Чи не сказав він, що його полонила краса ляльок, позначених «ненатуралістичною шляхетністю». «Прийшовши у дім видовищ, я побачив віддалік чарівну смугляву царицю, котра сиділа на чомусь, що здалося мені схожим і на трон, і на гробницю. Я схилився на своєму ложі, стежачи за її символічними рухами. Вона так невимушено міняла ритми, немовби рухи її переливалися по всьому тілі. Як велично звіряла вона нам свої щирі думки! Вона так серйозно і так чарівно не поспішала виявити свою трагедію, що нам здалося – скорбота взагалі нездатна її схвилювати. Ані вигини тіла її, ані зміна в рисах обличчя не дозволяли нам думати, що її охоплюють якісь почуття. Руки її, що завжди стримували пристрасть і горе, рухались граціозно, допомагаючи зберегти незворушність. Руки та п'ясті її здавалися часом якоюсь тонкою теплою цівкою водограю, що бив спершу вгору, потім згинався і падав, розсипаючись каскадом чарівних блідих пальців. Це могло б стати для нас за якесь відкриття мистецтва, коли б я не бачив раніше, що таким же духом у цих єгиптян просякнуті й інші зразки мистецтва. Це «мистецтво оголювання й прикривання», як вони його називають, має в країні таку велику духовну

силу, що відіграє у їхній релігії видатну роль. Це мистецтво могло б дати й нам силу та мужність і навчити й нас грації, бо не можна бути на такому видовищі і не відчувати фізичного й духовного оновлення». Так було за 800 років до народження Христового; хтозна, чи не посяде лялька знову місце вірного тлумача митцевих ідей? Чи не можемо ми з надією дивитися на той день, що поверне нам цю постать чи символічну істоту, яка теж – мистецький витвір, і знову з'явиться перед нами та «ненатуралістична шляхетність», що про неї розповів старий літописець. Тоді ми вже не підпадатимемо під згубний вплив тих емоційних виявів слабодухості, що на них дивляться зараз щовечора люди.

Ці вистави у свою чергу збільшують число слабодухих глядачів, що намагаються бути схожими на тих, кого бачать на сцені. Для згаданої мети ми мусимо намагатися повсякчас відновлювати втрачені образи; не вдовольняючись з маріонетки, ми мусимо створити надмаріонетку. Надмаріонетка не почне змагатися з життям; швидше вона обере собі шлях поза ним. Її ідеал буде не плоть і кров, але скоріше тіло у трансі. Її прагнення буде – вратися у красу подібну до смерті, хоч і повну життєвої снаги... Кілька разів у цьому нарисі потрапляла на папір згадка про смерть. Це відповідь на той безперервний заклик: «Життя, життя, життя!», що його проголошують реалісти. Дехто, а надто той, хто не відчуває симпатії чи бодай приязні до могутньої і таємничої чарівності, властивої усім об'єктивним мистецьким творам, може легко сприйняти мої слова за афектацію. Якщо славнозвісний Рубенс чи ушавлений Рафаель не писали нічого, крім творів жагучих і несамовитих, то раніше і після них було чимало малярів, для яких у мистецтві найдорожча була стриманість. Ці митці краще за інших показали, що таке справжній мужчина. Інші ж малярі, що їхні імена спалахують і згасають, що їхні твори захоплюють сучасників, подекуди не стільки говорять як мужчини, скільки гарчать як звірі або лепечуть як жінки.

Мудрі й стримані майстри – суворі, як велять їм закони, яким вони вірні, – більшість не знає їхніх імен – це добірна родина. Вони – творці великих та малих богів Заходу й Сходу, охоронці минулої, вільнішої доби. Всі вони линуть думками вперед до невідомого, шукаючи в цій мирній та радісній державі нових видовищ та звуків. Вони могли б створити крицеві постаті і принести в поезію таку чисту радість, – а вони бачать її попереду, – що урівноважили б наше сьогоднішнє зло й тривогу.

В Америці ми можемо знайти собі таких однодумців з-поміж тих майстрів, що мешкають у величних стародавніх селищах. Це дуже великі селища, і важко собі уявити, що їх можна переносити з місця на місце за один день. Вони складаються з просторих едвобних наметів із золотими банями, під якими живуть їхні боги. Їхні житла відповідають усім вимогам, навіть найвибагливішим. Пересуваючись по горах і долах, через ріки й байраки, ці рухливі селища скидаються на якусь величезну мирну рать, що простує вперед. І в кожному селищі було чимало тих, кого свої називали «митцями», а всі інші вважали за безпутних шалапутів. Тут було чимало людей, позначених художньою вразливістю; через це громада обирала їх на

митців. Адже слово «митець» і означає людину, що має здатність сприймати більше за інших і уявляти більше, ніж бачила. І не останній з цих митців був організатор священних церемоній, автор видовищ, жрець, що керував святкуваннями на честь головного божества, яке втілювало в собі рух.

В Азії старі майстри берегли у своїх храмах усе до останньої крихти; їхні твори позначені тією лагідністю руху, яка схожа на смерть. Вони вітали й славили її. В Африці (що її, як дехто з нас гадає, ми лише зараз цивілізуємо), вже панував цей дух, – квінтесенція високої цивілізації. Там мешкали великі майстри, а не індивідуалісти, охоплені думкою про необхідність всіляко захищати власну персону, так немовби вона є щось цінне і могутнє. Заради ніжної святої злагоди вони вдовольнялися з того, що спрямовували свої задуми і майстерність своїх пальців лишень у напрямку, дозволеному священними законами, щоб виявляти прості й точні істини.

Який суворий був закон, як мало митець тих днів дозволяв собі виявляти свої особисті почуття, можна зрозуміти, якщо розглянути перший-ліпший зразок єгипетського мистецтва. Гляньте на будь-яку частину тіла, що викарбував на камені єгиптянин. Вдивіться у ці прорізи очей; воші до останнього суду заперечуватимуть вас. У них таке мовчання, що вони нагадують образ смерті. Та все одно в них є і ніжність, і своя чарівність, і поруч із силою з них можна знайти навіть миловидність; кожен окремих твір обов'язково позначений любов'ю. Однак особистих виявів емоцій, вистроєної індивідуальності митця тут нема, тут не відчувається навіть її подиху. Тяжкі сумніви у своїх прагненнях – тут нема й натяку на щось подібне. Це рішення енергійне – жодної такої риси не проявив митець. Тут нема ані биття себе в груди, ані дисгармонії; ні гордості, ні страху, ні комізму; жодної вказівки на те, що душа чи рука автора хоч би на тисячну долю миті вислизнула з-під влади законів, що скеровували її. Яке диво! Ось що означає бути великим митцем! А якийсь жмуток емоцій – і зараз і колись – відтак не ознака вищого розуму. І до Європи проник цей дух стародавності; він осяяв Грецію. Його ледве витравили з Італії, але кінець кінцем він відлетів геть, полишивши нам тільки невеличкий струмочок сліз у вигляді перлів. Ми роздрібнили більшість з них, проковтнули разом із жолудями, якими живимося, і чвалали все далі й далі, і рухалися чимдалі повільніше і повільніше, – аж поки не впали ниць перед так званими «великими майстрами». Ми почали шанувати цих небезпечних блискучих людей. У недобрый день нам видалося, – за нашого неуцтва, – що вони покликані писати саме нас; що вони з'явилися саме для виразу наших думок, що саме заради нас вони творять свою архітектуру, свою музику. Тому ми почали вимагати, щоб нам дали можливість упізнати себе в усьому, що виходило з їхніх рук. Інакше кажучи, ми неодмінно мусили фігурувати в їхній архітектурі, скульптурі, музиці, малярстві та поезії. Ми згадували при цьому, що вони самі лагідно запрошували нас: «Приходьте такі, які ви є».

По кількох сотнях років живописці послушалися нас і почали виконувати наші вимоги. Коли неуцтво перемогло красу, що скеровувала колись душу й руку маляра, її місце посів темний дух. На престолі закону сів розбещений



хуліган, – всюди запанувала нісенітниця. І всі почали оспівувати Відродження. Тим часом маляри, музиканти, скульптори й архітектори безперервно, наввипередки намагалися задовольнити попит юрби, komponуючи свої твори так, щоби народ міг бачити свою до них причетність.

Отак виникли портрети з рум'яними обличчями, з витріщеними баньками, з манливими вустами, з пальцями, що немов вилізли з рами, з руками, на яких видно було биття пульсу; фарби клалися хтозна-як, лінії метушились, як у білій гарячці. Ці форми були позначені якимось панічним жахом; спокійний та холодний шепіт заглибленого в транс життя, що дихав колись такою невимовною надією, тепер розігрійтий, розжарений до червоного й зовсім знищений; замість нього р е а л і з м, – тупе зображення життя, щось таке, чого ніхто не розуміє, хоч і впізнає. І все це таке далеке від мети мистецтва! Адже його мета – не відтворювати дійсні факти життя. Митець не має звички плентатися позаду, у хвості всього. Йому дано привілей іти попереду, бути всюди за лідера. Хай уже ліпше життя відбиває подобу духу, бо дух споконвіку обрав художника на живописця своєї краси. У точному живописі, хоч би красу й ніжність форми брали з життя, колорит завжди слід позичати в невідомій країні уяви. А що ж це за країна, коли не та сама, в якій перебуває дещо, яке ми звемо смертю. Тому не на вітер, не легковажно кажу я про всевладне вміння ляльок надовго затримувати прекрасний і такий далекий від нас вираз обличчя і форм навіть під градом похвал та під бурею оплесків. Є люди, що сміються з маріонеток; «лялька» – для них зневажливе слово. Але трапляються і люди, що бачать у цих мініатюрних фігурках, які, щоправда, нині виродилися, дійсну красу.

Говорити з більшістю чоловіків і жінок про ляльок означає наразитися на зубоскальство з їхнього боку. Вони одразу ж згадують мотузочки, заціпенілі руки, незграбні рухи і кажуть мені: «Яка кумедна лялечка». Але дозвольте їм сказати дещо з приводу цих ляльок. Дозвольте зауважити ще раз, вдруге, що ляльки – це нащадки великої та шляхетної родини ідолів. Ідолів, що їх створено було дійсно «за образом і подобою божою». Кількасот літ тому ці фігури мали ритмічні рухи, а не здригалися поштовхами. Вони не мали потреби в каркасі, щоб триматися, вони не розмовляли крізь ніс схованої людини. Бідний Панч! Я зовсім не натякаю на тебе, – ти стоїш самотній, гідно уклякнувши у власному відчаї та озираючися назад через сторіччя; на твоїх старих щоках намальовані невисохлі сльози. Ти немов кричиш, марно гукаючи до собаки: «Сестро Ганно! Сестро Ганно! Нікого ще не видно?» А потім зі своєю чудовою бравадою ти звертаєш всю силу нашого сміху (та моїх сліз) на самого себе своїм пронизливим криком: «О мій носе!» Чи, може, леді й джентльмени, ви гадаєте, що ці ляльки завжди були маленькі, не вищі за фут?

Далебі, ні! Лялька була колись вища за вас.

Гадаєте, вона вічно дригала ногами, як у старомодному театрику, причому голова її майже сягала арлекіна? Гадаєте, вона завжди жила в крихітній хатинці, в якій вікна й двері такі ж маленькі, як у звичайному ляльковому будиночку з пофарбованими віконними рамами, розрізаними

посередині, а квіти в її невеличкому садочку мали величезні пелюстки завбільшки з ляльчину голову? Постарайтеся викинути з голови ці думки й дозвольте вам дещо розповісти про старовинне житло ляльки.

Її первісне царство знаходиться в Азії. На березі Гангу збудували їй дім, просторий палац, що колона за колоною зносився в повітря й колона за колоною знову спускався до води; його оточували садки, овівало тепло і пишно прикрашали квіти й водограї; до тих садів не доходив жоден звук, і все в них було непорушне; лишень у прохолодних відлюдних покоях палацу безперервно працював спритний розум придворних. Вони завше винаходили щось для палацу на честь того духа, який викликав його на світ; і от одного погожого дня відправлялася врочиста церемонія.

У цій церемонії брала участь лялька. Тут святкувалося створення світу: висловлювалася старовинна подяка й радість з нагоди дарування життя і ще більша радість з приводу втіхи загробного існування, закритого словом смерть. І на всій цій церемонії перед очима темношкірого натовпу йшли символи всього суцього на землі й у нирвані. Символ пишного дерева, символ гір, символ багатих копалин, схованих у надрах, символ хмари, вітру й усього блискавичного на світі. Символ найшвидшого первопочатку – думки й спогаду. Символ тварини, символ Будди, символ людини. Отут і з'являлася ота лялька, що з неї ви всі глузуєте. Ви тепер посміхаєтеся з неї, бо від неї вже нічого, крім слабодухості, не лишилося. Вона відлуннеє її, позичаючи у вас; та ви б не глузували з неї, якби бачили її у первісному вигляді, в ті часи, коли вона у великій урочистій церемонії була символом людини; йдучи попереду, вона була прекрасна й тішила наше серце. Глузуючи з неї й ображаючи пам'ять ляльки, ми сміємося з розбитої віри та ідолів. Минуло ще кількатороків, і ми бачимо ляльчин дім уже в гіршому стані. З храму він перетворився, я не скажу, що на театр, але на щось середнє між храмом і театром, і ляльчиному благоденству загрожує небезпека. Щось витає в повітрі, і лікарі радять їй бути обережнішою. «А чого мені особливо стерегтися?» – питає вона їх. Вони відповідають: «Особливо стережися людського марнолюбства». Вона ж міркує: «Саме це я й собі завжди говорила. Всі ми, віддаючись утіхам свого тутешнього існування, мусимо дуже боятися марнолюбства; можливо, я, що завжди усвідомлювала цю істину, сама ж випущу її з ока і одна з перших упаду. Мабуть, на мене готується якийсь таємний напад; тож зведу я очі свої до неба». І лялька відпустила лікарів, роздумуючи про своє становище.

Тепер дозвольте розповісти вам, хто саме з'явився порушити спокій, в якому перебувала ця чудова й досконала істота. Згадують, що незабаром після того лялька оселилася на далекосхідному березі. І от прийшли сюди дві жінки помилуватися на неї. На церемонії, заради якої вони прийшли, лялька сяяла такою земною привабливістю і такою неземною простодушністю, що надихнула тисячу дев'ятсот дев'яносто вісім душ, що брали участь у святі. Вона дала їм натхнення, яке очищало дух, але мало в собі й солодку отруту; у цих же двох жінок лялька влила тільки отруту. Вона їх не бачила, бо ж її очі були спрямовані в небо, але вона переповнила їх бажанням, занадто великим

для того, щоб його можна було погамувати. Бажання це – бувши людиною, стати водночас головним символом божества. Сказано – зроблено. І вбравшись якомога краще («як лялька», – думали вони), і відчайдушно жестикулюючи («як лялька», – говорили вони), і викликаючи подив у душі глядачів («зовсім як лялька», – гукали вони), жінки збудували собі храм («як у неї») – і вдовольнили потребу юрби, подавши все у вигляді жалюгідної пародії.

Так на Сході записано цю першу згадку про актора. Актора створило порожнє марнолюбство двох жінок, які не були досить серйозні для того, щоб милуватися з відтворення божества без бажання змагатися з ним. їхня пародія виявилася прибутковою; через п'ятдесят-сто років місця для таких пародій виникли в усіх кінцях землі.

Кажуть, бур'яни ростуть швидко, і ці дикі бур'яни – сучасний театр – помножилися дуже скоро. Біля постаті божественної ляльки лишалося все менше й менше шанувальників, а жінки перетворилися на останню новину. Після падіння ляльки та успіху жінок, що виставляли себе замість неї на кону, запанував темний дух, що зветься хаос. Одночасно з цим перемагає бурхлива індивідуальність. Отож ви бачите, що примусило мене любити, що навчило мене шанувати істоту, яку ми зємо тепер лялькою, і що примусило мене зненавидіти в мистецтві так зване «життя». Я цілком серйозно дбаю про повернення ідола, надмаріонетки; коли він знову з'явиться в театрі, то заледве ми його побачимо, як полюбимо до такої міри, що люди знову зможуть повернутися до первісних радісних обрядів; знову ми будемо святкувати створення світу, посилаючи богам дяку за своє існування, і знову будемо гарно й солодко молитися смерті.

Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас / упор. Лабінського І. Л. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001.

## **ЯК ФОРМУЛЮВАТИ ПРИНЦИПИ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ?**

Сс. 68-79

Як формулювати принципи сучасного театру? Я з'ясую основні риси, які є типовими для сучасного театру і тим самим є матеріалом, з якого можна скласти означення (дефініцію) сучасного театру. Перше, що типове для сучасного театру (не в розумінні того, що є в наявності, а взагалі типове для нашого часу – відбиття епохи), це перш за все визначення ролі актора в сучасному театрі. Тут роль актора занадто різко відмінна від його ролі в минулому.

I. Сучасний актор не переживає, а грає. В сучасному театрі це тенденція, що висувається, як постулат.

II. Відділення фактури від людини і механізація її (фактури).

III. Тенденція до театру, як до виробництва.

IV. Відхід від будь-якої ілюзорності.

V. Відсутність психологізму.

Коли актор не переживає, а грає, він користується певними засобами, з яких складає свій твір (роль). Буття є основою, на якій базується та чи інша свідомість, що осмислює час, у який живемо. Мені уявилась історія: стоїть на вокзалі поміщик у рукавичках, у теплих галошах, у шубі, який тільки-но виліз із саней, запряжених четвіркою коней, – він проводжав даму. Він дивиться вслід поїздові. Відчуття його (поміщика), звиклого до м'якості в побуті, до парфумів, подушок, – і зниження: він повертається додому, де те ж саме. Те ж саме і твори мистецтва минулих епох.

Уявіть на цій платформі не поміщика, а монтера в шкіряній куртці, з міцними руками, здоровими м'язами, він не знає творів мистецтва, чудно почуває себе в обставинах пригнічення – з якими відчуттями він дивився б услід цьому поїзду?

У характері відчуттів буття увесь фокус театру. Ще приклад: людина на автомобілі (дивись: "Джیمмі Гіпінз"). Це змінило весь вигляд свідомості. Деструктивна робота до сьогоднішнього дня – це було виживання старого світовідчуття того поміщика. І тільки коли приходить техник і каже: "Годі мистецтва, давайте робити потрібні речі" – ці нові речі можна робити тільки з новим світовідчуванням. Оце дельта нового мистецтва. Поміщик у театрі не міг би механізувати, бо він у злитті з оточенням, а монтер панує над речами – це є характер його світовідчуття, усвідомлення можливості подолання матерії, доцільність роботи. В театрі це мусило вилитись у виробничий театр. Це закон, котрий мусив настати для театру, як настав уже в інших мистецтвах.

Стан актора під час гри. В театрі, який побудований на принципі сучасного театру, можливість переживання остільки звужена, оскільки сучасний драматург і режисер будують свої п'єси поза психологічним планом. Взагалі переживання актора в останні століття було питанням індивідуальності актора (більшої чи меншої перейнятості тим, що він грає). На деяких стадіях сучасного театру, де залишені психологічні неперервні ролі, тут, звичайно, це питання розв'язується в залежності від типу індивідуальності актора ("нутра" чи техніки). Це не відповідь, оскільки переживання сучасного актора неможливе так само, як неможливе зараз створення твору мистецтва не сучасного. Я розумію, що у всіх, хто працює в мистецтві, в плані старих театрів (життєво-психологічному), робота не є творчістю – вона є більше чи менше компіляція, перероблення порядку в елементах свідомих творів, складання з відомих частин. Через те ці твори художні (академічні), що суб'єктивно неможливо творити речі в плані минулої епохи.

Для минулої епохи характерним було переживання, для нашої епохи – конструювання. Тут питання – чи вважати відчуття переживанням, чи ні. Але під переживанням я розумію весь хаотичний комплекс душевних процесів. Коли нам здається, що ми переживаємо роль, то це самообман. Нічого цього

в нашій роботі зараз бути не може. В нашу роль вкладено свідомість техніки знання, так що місця переживанню немає. Воно, переживання, не головне.

Що таке переживання на сцені? Актор так запалюється уявленою ситуацією, що він попадає в якийсь для себе, як для людини, дійсно новий стан, що з нього, очевидно, мусить народитись такий чи інакший його вияв.

У нас новий актор проводить свою роль за наміченими, обдуманими, зафіксованими моментами виразу, котрі від того, чи він переживає, чи ні, ніяк не змінюються. Коли актор намітив і зафіксував собі висоту тону, модуляцію, силу, мелодію, ритм і коли він усе виконує сьогодні так само, як і вчора, то про переживання не може бути й мови. Є лише певне хвилювання, але це хвилювання не є переживанням. Є "нерв" – актор настроєний активно, нема "нерву" – актор настроєний пасивно. Це схоже на пафос у грецькому театрі. В російському театрі питання хвилювання розроблялося без ніяких ясних наслідків. Хвилювання, не вкладене у схему партійності, яка кладеться в основу сучасного спектаклю, – це хвилювання своєї розв'язки ще не знайшло. Це хвилювання не є переживанням, про яке тут говорилося.

Момент емоції в театрі. Емоція:

1) може бути або заступлена (так і повинно бути), замінена певним виразом, мусить бути механізована;

2) або може бути так: монтування емоцій, викликаних певними рефlekсами у актора.

Та стадія системи Станіславського, яка зафіксована у Вахтангова, гротеск – такий театральний план, де театр Станіславського мусив зіткнутися з моментом гри.

Гротеск – на несподіваних контрастах чисто театральних, а не психологічних. "Принцеса Турандот" – там справа на стику можливості монтажу емоцій як таких. У Мейєрхольда – коли була рефлексологія замість психології, теж був монтаж емоцій ("Великодушний рогоносець"). Теоретично в сучасній творчості ніякого переживання не може бути. Все монтується в чисто інтелектуальних категоріях. Практично це не так. Де тільки є питання форми чи питання конструкції, – чим більш талановито ці питання розв'язані, тим більшою мірою вони є продуктом того переживання – просторового, музичного чи психологічного, в залежності від того, в якій площині творець звик уявляти (приклад – "Марсельєза"). Нема мистецтва без мети, за винятком декадансу, де також, звичайно, була мета. Сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об'єктивізує ("Осінні скрипки" – М. Чехов зливався з дійовою особою). Не цікаво, чи актор переживає, чи ні, коли творить, важливо, що він дає.

*9.02.1924 р.*

## **ПОПРАВКИ ДО НАШОЇ СИСТЕМИ ВИХОВАННЯ АКТОРА**

В нашій старій системі був дуже довгий шлях виховання учня: можна його скоротити. Обов'язково потрібні: техніка жесту, жест, як технічний прийом, без обов'язкової психологічності, яка вже у нас була. Але, разом з

тим, ухил в односторонку біомеханіку дає неталановитих акторів, які не здатні винести на своїх плечах виставу.

Час режисерських експериментів минає. Єдине, що буде завжди в театрі – це живий актор, привабливий своєю особою і талановитістю. Коли є Львівський або Бучма, спектакль виграє дуже й дуже. Коли ж у виставі є лише режисер, це не довговічне.

Треба розглянути і розв'язати питання – наскільки робота, яку ми робимо, відповідає своєму призначенню.

Треба: 1) Маючи на увазі, що теми задач мімодрам, на яких ми виховуємо актора, дають йому обличчя на все життя, треба давати інші задачі. 2) Навчити техніки жесту: а) вміння зробити жест; б) вміння зафіксувати; в) уміти зробити жест у плані зовнішньої фактури; г) уміти зробити жест театральним, себто в такому вигляді, щоб увесь зал глядачів бачив цей жест. 3) Щодо перетворень, то дві третини можна відкинути, як непотрібні для актора (він може знати їх, але не потребує вміти). Ті перетворення, що, виходячи із психології, залишаються психологічними, – відкинути, звернути увагу на перетворення дійові. 4) Роботу в масці поширити. 5) Уміння володіти ракурсами свого тіла. 6) Гра аксесуаром. 7) Не забувати імпровізації.

*Одеса, 6.10.1924 р.*

## **АКТОР У НАШІЙ СИСТЕМІ І ПРАЦЯ НАД РОЛЛЮ**

Так от, товариші, як вам відомо, ми поставили собі добру мету – в найближчі роки зробити з нашого театру зрілий продукт усіх цих років шукань, аналізу, критики театру минулих літ, одне слово – завершення певного періоду деструкції; і уявляємо собі, що протягом найближчих років ми в більшій чи меншій мірі зможемо наблизитися до певного, вже більш усталеного, відповідного нашому часові стилю. Ми весь час до цього йшли. Ми віддавна, коли тільки режисер вступив на шлях єдиновладдя в театрі, ми тоді, власне, вважали можливим, а далі ясно підкреслювали (читаючи старі протоколи, ми це весь час мали на увазі), що прийде час, коли на перший план театру вийде актор; так що у всьому цьому періоді аналітичної роботи ми поступово все-таки прямували до цього.

Правда, в кожному періоді часу інша мета, інша фізіономія виникала перед нами – охопити театр водночас, у його остаточній кінцевій стадії, до якої він у наш час і в певний період може докотитися. Ті фізіономії мінялися, але лише тією мірою, наскільки правильна була проведена у нас постійна лінія, те, що ми нічого не вигадували, а просто у своїй роботі були стенографами життя, робили так, як це життя через наші почуття, наше розуміння нам скаже; тепер це фізіономія театру, до якого відносяться всі гострі песимістичні зауваження всіх тих, хто заперечує театр, із якого ми вийшли, театр ХІХ століття, зауваження всіх тих, котрі цей театр вважали непотрібною річчю, оскільки він себе, як театр, довів до занепаду; отож це буде фізіономія театру, до якого ті зауваження не будуть мати ніякого відношення, у якого всі "проти" будуть зліквідовані, оскільки він буде

театром, який муситиме задовольняти найширші кола народні, оскільки він буде позначений високою майстерністю і оскільки в ньому все буде на своєму місці – і режисер, і актор, і драматург; фізіономія цього театру зараз нам здається доволі ясною, і як факт цей театр нам доволі близький. Але до нього, звичайно, ми все-таки підходимо поступовими етапами, і навіть наше уявлення про нього поступово, дедалі більше конкретизується, з'ясовується; театр цей, звичайно, не може бути створений за певним, наперед обраним рецептом, а мусить стати наслідком певного органічного процесу; і в тому, як ми розуміємо підвалини цього театру, як ми будуюмо його теоретичні роз'яснення, так само мусить бути поступовість ближчого підходу до того театру, що його ми маємо досягти.

Я не хочу сказати, ніби це має початися якась стадія театру, що буде закріплена й існуватиме у незмінній формі десятиріччя. Я хочу сказати про те, що просто усталюється в певній формі спокійнішого життя, буття й спокійнішого прямування до спокійного ладу – темп наближення до нього; до того часу і ми маємо його перед собою, в усякому разі психологічно, так, як ми відчуваємо, – нам здається, що ми спокійно дійдемо до того, що не треба буде переживань бурхливих років, знищення, скидання театральних ідолів, як це було досі, так, начебто головний революційний період скінчився і ми, накресливши шляхи, підходимо до епохи театру, новішої, аніж кожен із тих напрямків у нашій попередній роботі. Очевидно, і питання розуміння поступово з'ясовується. Весь час у наше розуміння елементів театру нам доводиться вносити корективи, без яких наша робота ніколи не буде йти гладко і не може йти гладко, коли є суперечність між теоретичними обґрунтуваннями і практикою. Так само і такий важливий перший елемент театру, яким є актор, тим більше формулювання саме актора, тобто розуміння актора як певної здатності, кваліфікації, як певного роду техніки, це невід'ємна частина всякого театального експозе. В режисерському штабі ми ясно усвідомили, що цей момент, у якому ми зараз перебуваємо, вимагає певного перегляду нашого розуміння актора; що ми свої давніші положення про актора на практиці переросли; що ми вимагаємо від актора чогось більшого, ніж ми мали право від нього вимагати на основі давніх наших дефініцій.

Це дуже важливий момент, оскільки від цього залежить, кого приймати до театру як актора, який має стати цим об'єктом до іспиту; на які його здібності маємо розраховувати, що маємо шукати, що має управнювати його до праці в театрі. Це тим більше визнане за потрібне, що на практиці ми мали приклади: це моменти, коли ми, приміром, почували, що ця людина – актор, а за теорією, згідно з якою ми працювали, йому до актора багато чого бракувало. Загадку цю розв'язати ми вважали конче потрібним зараз. "Станція фіксації досвіду", якій було доручено це завдання, в тій мірі, в якій це було дано, завдання виконала. Моє завдання: міркування, які висовувалися, передати вам і доповнити їх практичними вказівками, які з цього випливають, коли такі потрібні. В усякому разі розмови про метод роботи, про актора є темою, яка кожному з вас під час теперішньої роботи

мусить бути надзвичайно цікава. У кожного з вас, як у вдумливого актора, мусить виникати багато запитань, багато неясностей у зв'язку з роботами над ролями. Тим більше, я думаю, що від цього запитання, яке поставив Мар'яненко: що таке психологізм на сцені? – від цього моменту до сьогоднішнього дня не все те, що ви повинні знати, всім відоме. Я не Гарантований, що за який-небудь тиждень хто-небудь з вас не поставить мені запитання на зразок якоїсь основної речі," яку ви зобов'язані знати.

Наша установка досі була на механізовану фактуру, яку ми виправдовували пафосом епохи, машиною. Під пафосом ми розуміємо не те, що під патетичністю; під пафосом ми розуміємо цю укладену в рамках певного класу умову, певний фетиш, коли можна його так назвати, який, коли він є певною чинністю, виправдовує інші чинності. Під пафосом ми розуміємо таку передумову, яка дозволяє вірити всяким умовностям. Скажімо, в грецькому театрі, від якого пішло слово пафос, віра у глядачів, і в акторів, і в драматурга, спільна віра у таке, а не інакше божественне призначення, як певний притаманний світовому порядку принцип; ця віра, котра дозволяла дивитися на ті, наївні, з нашого погляду, сюжети, що були у грецькій драмі, яка через те базувала театр на певній богослужбовій основі; ця умова, яка освячувала всякі неправдоподібності з боку розуму на зразок котурнів, масок, наспівуючого голосу і декламації, яка абсолютно сама по собі не була переконлива і тільки при існуванні цієї передумови поміж усіма іншими давала до пізнання, що саме цей момент, це богослужіння підкреслює щось надзвичайне, – ось що, як на мене, треба розуміти під пафосом. У нас носієм такого пафосу є машина – це те, у що ми певно віримо. Як тільки вона правильно, доцільно працює, вона стає для нас, для нашого світовідчуження чимсь таким характерним, що може виправдати для нас, зробити для нас прийнятним усе те, що в її принципі може бути закладене.

І за останні роки ми все те відчули. Весь театр останніх років, оскільки він наблизився до моментів, які характерні для машини, економії, конструкції, утилітарності, оскільки театр наблизився до цього пафосу – остільки цей театр нами приймався. Яка-небудь революційна патетична (не в розумінні пафосу, як кажуть) подія на сцені могла прийматися тільки тоді, коли вона не вимагала шукати інакшого виправдання, як саме тільки це – конструктивне, економне і т. д. Блискучий, незабутній для мене приклад цього – найкраща робота Мейєрхольда "Земля дибом", у якій цей пафос машини закладений, на мій погляд, у всьому принципі спектаклю. Навіть цілком пройти повз нього, який так не ставив питання, – однаково всі ці слова, які мають право звучати в житті, на сцені все ж звучать фальшиво. Наприклад, слова типів революції – тут звучали цілком правдиво, не було фальшу в цьому плакаті; не було для нас фальшу, бо він був весь машина – не зовнішня машина (хоч там і ті елементи були), але в принципі, в тому, що пронизує весь спектакль, наприклад, колосальна маса, репрезентована кількома чоловіками. Принцип як такий став прийнятним.



Чому в спектаклях, у яких ми бачили зображення позитивних типів революції – робітників, коли вони користувались якимсь принципом, чужим для нашого часу, – слова звучать так фальшиво? Якраз тому.

І в практиці нашого театру могли бути приклади, коли саме цей пафос освячував найбільш неправдоподібні на сцені речі. В той час, коли ми втілювали це розуміння епохи театру, коли ми цей пафос висували, як основу нашої роботи, тоді, очевидно, у нас виникла деяка однобокість, бо машина – це ще не все; розглядаючи наш театр, ми просто впадали часом у виключність моменту машини, як пафосу епохи.

Є ще другий момент, який характеризує пафос. Це момент прагнення до перевороту, до нового суспільного, державного ладу. Цей другий момент – це є також те, що дозволяє нам сприймати найнеправдоподібніші речі, повірити їм і дивитись їх із захопленням. Ви, може, бачили на наших і чужих спектаклях, як, скажімо, яка-небудь цілком банальна дія тільки тому, що в ній є революційна тенденція, страшенно захоплює. Мені важко шукати приклади, бо це займе багато часу, і я думаю, що прикладів, може, й не треба. Ми знали також, що це момент не менш, а більш важливий. Ми навіть про це й писали, але нам не вдалося звести ці два моменти до купи і зі зведення цих самих моментів вивести певні у всіх відношеннях, для всіх сторін задовільні обґрунтування. Зараз, коли в агітплані театру ми зрозуміли момент машини до тієї межі, яка була можлива даний час, у той час, коли ми вже навіть і встигли в крайнощах моменту машини розчаруватись, у нас особливий натиск мусить бути покладений на цей другий момент, на момент спільної до певного класу віри і вона може відповідати переконанню, за психологічним моментом; те саме – впевненість у принципі; значить, на цьому другому моменті нам зараз доводиться класти більший наголос, однак, маючи на увазі здобутий досвід, засоби, набуті за весь цей період, коли у нас акцент був переважно на машині.

Тут виникла така історія, що, орієнтуючись переважно на момент машини, ми занадто розширили рамки уявлення про актора. Ми в уявлення про актора ввели навіть можливість праці на кону часто зовсім не акторської індивідуальності. Те, що у нас домінував режисер, ще більше підкреслювало це, і до нас часто на минулих стадіях потрапляли і утримувалися в роботі люди, які, по суті, акторами не були. Вони могли прекрасно виконувати машинізовані рухи, які накреслював режисер; але коли режисер відпадає і їм самим доводиться бути творчим елементом спектаклю, мусить відчутися те, що чогось бракує. Тут доводиться в наше уявлення про актора внести такий коректив. (Дефініція ця, по суті, ще не наукова – це значить, що у ній багато суб'єктивного елемента, тобто елемента почуття. Наукова термінологія не перевірена – це буде зроблено.)

Актор – це людина:

1) що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі;

2) уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності.

Ви ясно собі з'ясуєте після заслухання цієї дефініції, що в ній у великій мірі міститься весь стиль нашого театру. Тут не тільки міститься вказівка стилю для нашого театру, а також вказівка, як актор має працювати над роллю.

Що ми розуміємо під цим першим моментом дефініції: здатність до тривання в наміченому уявою ритмі? Під цим триванням маємо на увазі загально визнаний наукою факт існування властивого всякій мистецькій творчості, в усіх галузях мистецтва моменту внутрішнього наслідування, як інші кажуть, "перевтілюваності", чи, як ми це називали, "мімічного розположення". Це є факт безперечний, який суб'єктивно кожен з вас мусив у більшій чи меншій мірі пережити. Це не є здатність, властива тільки митцям. Вона властива певною мірою всім людям. У митців вона розвинена більше.

Це є факт такий: що коли ми бачимо людину на вулиці і чомусь звертаємо на неї увагу, помічаємо й констатуємо, що вона особливо йде, що її хода особлива, ми звертаємо на це увагу, констатуємо, що ця хода особлива й гарна, і приємність, яку ми відчуваємо при констатуванні цього, дуже близька до самого факту ходіння. Приємність походить від того, що ми внутрішньо йдемо так само і відчуваємо себе в такому гармонійному доброму настрої, який мусить бути в нашій уяві, коли людина так іде. Почуваємо себе такою ж гарною людиною, яку бачимо.

Коли ми бачимо будинок на вулиці, наприклад на Банковій, де понавішувані ці звірі, слони і т. д., і все це на цьому вузькому будинку наліплено так, що здається, ніби воно от-от звалиться, – ми відчуваємо, що цей будинок нервовий. Оцінка того факту, що він нам не подобається, походить від того, що нам неприємно відчувати не порядок цього будинку. Ми внутрішньо в тому моменті, коли ми на ньому зосередилися, повторили в собі не порядок.

Відома у всіх великих митців здатність розкривати у своїх творах людські індивідуальності. Наприклад, у Ібсена, якого я вважаю знавцем людей, людиною, яка чудово вміє тривати в чужому ритмі; у Ібсена-чоловіка ми знаходимо помічену таку штуку: Агнеса – мати, у якої вмерла дитина, возиться з пелюшками, пам'ятками про дитину. Це геніально помічено. Але як саме – чи холодним спостереженням, що мати так возиться? Ні. А таким шляхом, що почуття матері відчувається у триванні митця, причому тут можливі всякі асоціації митця, а вони, певно, і є. Тут: мати і бородатий Ібсен – це страшенно різні речі. Такі приклади є і у Пушкіна, який чудово знав жіночу душу. Тип Онегіна у нього розкритий надзвичайно через те, що поет міг так гостро тривати у ритмі цього персонажа, що почав бачити його очима, що почав від його імені уявляти події.

Так само й у художника. Коли художник малює картину і вміє знайти ті два штрихи, яких досить на папері, ніби ця постать жила не тільки у зовнішньому вигляді, але й у внутрішньому звучанні – це значить, що у художника пройшов цей процес.

У актора цей процес мусить почуватись особливо гостро, оскільки матеріал, на який він переносить власні уявлення у своїй роботі, є він сам. І

коли у актора невелика культура, то він прямо переносить емоцію уявлення на свою емоцію, мускульні рухи уявлення на свої рухи.

Коли глядач дивився спектаклі останніх років і вони йому не подобалися (масовий глядач, а глядач – це певна одиниця, він дуже розумний у своїй масі) – коли глядач часто не приймав нового театру і казав, що холодно, що чогось бракує, і тягнувся до іншого театру; особливо міщанський глядач, якому бракувало співчуття до наших революційних тем, який через те не міг нам багато дечого простити, що прощали робітники, думаючі люди, – цей глядач казав, що то пусте. Ця пустота родилася з того, що в нашій роботі був акцент на самих символах, а у виконанні випущений був акцент тривання, і саме ті актори з-поміж нас, особливо старші актори і виняткові актори з-поміж молодших, яким надзвичайно властива здатність тривати в наміченому уявою ритмі, – ті актори "брали".

Це не значить, що театр, до якого ми йдемо, мусить бути таким, у якому це тривання має страшенно почуватися. Нічого подібного. У зв'язку з пафосом нашого моменту, пафосом машини: коли громадянство стане безкласове, коли ми будемо мати перед собою не обставини непу, не обставини буржуазного суспільства, а будемо мати комуністичне громадянство, коли ідеали цього громадянства будуть одні, пафос буде для них один спільний, – тоді, звичайно, це тривання у ритмі, занадто наочне, буде дуже й дуже не на місці.

Що це значить – у ритмі? (Не слово "ритм" – а в якому ритмі.) Все на світі має ритм. І стіл має ритм, і моя мова, і вітер має ритм, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий (звук – це також простір), як певний процес, як певна категорія нашого життя, процес не тільки часовий, але й просторовий, що, за теорією Ейнштейна, є одне й те саме.

Який ритм мається на увазі? Кожен з нас із більшим чи меншим акцентом (цілком індивідуально) буде почувати більш часово, другий – більш просторово, в залежності від того, якої вдачі людина. Коли у неї особливо розвинута "музична здатність", то вона почуватиме цей ритм чисто часово, інший – просторово, абощо.

Я читав про Бабанову, де дуже вірно сказано: Бабанова саме шляхом складення певного ритму, і саме часового ритму, викликає саме такі, а не інакші асоціації про персонаж у глядача.

Звичайно, є актори, які більш митці, більш конструктори, більш архітектори – це питання вимагає дуже суворої наукової розробки. Однак елементи всього, всіх підвідділів, субстанцій у її формі, елементи всього мусять бути в цьому ритмі. Немає виключних речей. Усе воно зачіпає більш-менш весь комплекс. Суб'єктивно це прекрасно відчувається. Я особисто надзвичайно гостро відчуваю. У актора мусить бути те саме почуття, саме те, що над вами панує якась сила, яка не дає вам раніше чи пізніше зробити рух, ніж для даного образу це припустимо. Примушує вас зробити те, що властиве ритмові даного образу, зробити так, а не інакше. Ця сила – це є процес тривання у тому ритмі.

Були цілі епохи в мистецтві, є системи гри актора (це питання у нас ще не розроблене), які задовольняються тим, що у актора його матеріалом є він сам, ототожнюють його матеріал з його творчими функціями, з його триванням, і тим задовольняються, і це розглядають як принцип театру. Я колись розказував, що всякі напрямки в мистецтві є різними стадіями одного й того самого творчого процесу. Будь-який художник скаже, що для того, щоб намалювати натуралістичну картину, йому треба спочатку зробити кубістичну. Всі напрямки є окремими стадіями одного й того самого творчого акту.

Першою стадією акторського мистецтва є безпосереднє перенесення моменту тривання на себе, як на певну фізіологічну одиницю, як на певний організм. Це перша стадія, і тому я сказав, що це питання культури актора, що коли актор заглибиться, сконцентрується на моменті тривання в певному ритмі, він мусить знайти вищі символи для того, ті символи, які дав художник, себто двома штрихами цілу постать. Це вища культура, ніж фотографія. Коли ти мусиш проробити цілу постать і знайти дві риси, то це куди вища культура. І характерно, що для найпримітивнішого мистецтва, яке знаходять у печерах, справедливе те саме: пророблений творчий процес і для нього знайдений символ; і навпаки, у найбільші, великі епохи відбувається те саме – пророблюється великий шлях, поки знайдеш символ.

У даній дефініції цей момент наміченого уявою ритму взятий дуже широко. Тут розуміється, що актор на сцені може передавати не тільки людину, а й кішку – вона має також свій особливий ритм, або актор може працювати як клоун. Клоун – це не є певний тип, людина-образ, а це саме певний ритм, у якому людина може клеїти дурня. Тут узято з передбаченням цих моментів.

Що ж передбачає ця сама здатність до тривання? Тут вказівка для кожного з вас щодо методу роботи.

Що таке талановитість взагалі? Я не беруся дефініювати її вичерпно, бо то спірне питання і по-різному розв'язується, але скажу, що тут є дві дуже характерні риси, які саме і є передумовою цієї здатності тривання у певному ритмі.

Це є:

- 1) здатність до найнесподіваніших асоціацій;
- 2) здатність – і це має пряме відношення до нашого питання – захоплюватися так, що з цього захоплення родиться певна зосередженість на об'єкті, здатність до зосередження.

Правда, це передумови, про які нема причин говорити, але без котрих не може бути цього самого тривання. Тільки через те, що ви на цю людину, яка йшла по вулиці, так звернули увагу, більшу увагу, ніж на інших перехожих, більшу увагу, ніж на будинки, ви якось зосередились, і тільки через те ви мали змогу ввійти в цю особу.

І тут, з одного боку, для вас вказівка, що треба розвивати саме здатність до найнесподіванішого асоціювання, і щоб досягти можливості цього

тривання в певному уявленому ритмі – то передумовою до цього є певне зосередження на об'єкті.

У декого це виходить органічно, або в деяких випадках це виходить органічно – просто глянув і схопив без зусиль. Але бувають завдання важкі: дістали роль, глянули, нічого не схопили – видно, що роль до вас постала в некорисному для вас освітленні. І тут треба проробити певну аналітичну роботу, треба просто посидіти над цією роллю, розібрати її по частках, а потім на тих усіх частках зосередити свою увагу і спробувати схопити їх в одному переживанні, в одному ритмі, зв'язати в одну точку. В цьому полягає талановитість. Тільки тоді, коли багато дрібниць ви можете схопити в один момент і в один момент всі частини одночасово мати в полі своєї уяви, – тоді у вас народжується напруженість, піднятність усіх ваших душевних сил, тоді з'являється той стан певної напруженості, яку колись називали натхненням, яке, як думали, приходить з неба.

Натхнення є наслідком того, що ми можемо спокійно дивитися на одного чоловіка; коли ми рівночасно дивимося на двох, наша увага напружується, кров швидше кружляє і т. д. Це факт, доведений наукою, що всі люди, які займаються науковою роботою, де розв'язуються певні проблеми (в математиці; також Дарвін мусив мати те саме напруження), де багато фактів об'єднуються одним поглядом і для цього знаходиться один висновок – ці люди перебувають у такому ж стані напруження.

Зосередження, схоплення багатьох частин однією хвилиною є шлях до розв'язання всякого важкого завдання. І коли ви такого завдання, якоїсь ролі не розв'яжете, а ходите, то таким чином чогось досягти не можна. Треба досягти великого напруження всіх ваших інтелектуальних психофізичних сил, аби щось створити. Ми цього не підносимо в культ якихось таємних речей. Для нас це страшенно ясно й обґрунтовано на наукових фактах. І ми тим більше відчуваємо свою правоту.

Друга частина дефініції. Здатність винаходити і демонструвати в матеріалі людини (в собі самому) й іншому матеріалі театру символи для передачі зображуваної реальності. Це повинно бути ясніше. Що таке символ? Це знак, який за своїм розміром безконечно менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі; знак, чия форма менша, ніж уся зображена річ. Наприклад: за хвостом пізнати цілу мишу, за люлькою – Семенка.

Звичайно, тут бувають усякі шляхи до знаходження цього символу, всякі категорії символу. Ми знаємо дуже багато з нашої практики – це питання сюди не належить. Для нас символ називається, за традицією, "перетворенням". Символ – це є мистецтво. З ним пов'язують певну епоху в мистецтві, яку знаємо під назвою "символізм" – це щось потойбічне. Щоб не було неясностей знаходимо свій термін.

Треба винайти цей символ, досягти певного зосередження, навіть у цьому стані тривання в ритмі, зосередженості, якнайбільш економними, найбільш переконуючими засобами дати певну реальність, а яка вона там буде – це неважливо, чи людина, чи кіт, чи певний план, певний стан у бутті. Винаходити ці символи треба в нашому акторському матеріалі, що ним є ми

самі, наше тіло, наш голос і все, що з цим пов'язане, і матеріалі театру – це значить: реквізит, костюм, грим – для передачі зображеної реальності.

Всяка епоха театру увійде в цю дефініцію, тільки що акцент, який тут робиться на символи, визначає певний стиль. Ці символи є в кожній епосі, тільки вони не хочуть бути, не хочуть називатися символами.

Я хотів у зв'язку з цим прочитати і розповісти про деякі штрихи з японського театру, який страшенно близький до нашого театру; ми несвідомо близькі до нього. Мейерхольд свідомо робив експерименти і наблизив театр до того стилю, який є в Японії. В період певної деструкції він випробував усі театральні методи, які тільки були в історії театру, причому широко використовував японський театр.

У нас, оскільки наша театральна культура і теоретична традиція невеликі, ми часто згадували про японський театр у плані маси і гри актора, – це для нас було, або мусило бути аргументами для тієї природної лінії розвитку театру.

Звертаю увагу на таку книжку: Бернгард Келлерман, "Країна Хризантем". Раджу всім прочитати цю книжку. Не тільки тому, що там цікаві відомості про японський театр, а й тому, що там дуже яскраво висвітлене питання культури; через порівняння чужої культури він з'ясовує нам усі питання культури, мистецтва і т. д. За час свого перебування в Японії Келлерман бував у театрі. Наслідком цього є його стаття і книжка. Він наводить паралель між європейським і японським театрами. Характерним моментом для даного порівняння є такий: європейське мистецтво вимагає, щоб актор від першого дзвінка до останнього закриття завіси був медіумом поета, який сугестує глядачеві поетові ідеї. Мистецтво акторське дозволяє акторові брати в допомогу голосові й мімічні дані, індивідуально втілені, оскільки він з наміром поета погоджується. А японське мистецтво перш за все виключає всяке індивідуальне трактування; тому Келлерман називає його пасивним мистецтвом, яке полягає в найбільшій економії засобів і ґрунтується на найгострішій спостережливості.

Тут помилка щодо спостережливості. Справа не в спостережливості, оскільки вона є початком нашого досвіду, який дає нам змогу вникнути в ритм іншої істоти.

Японське мистецтво, засноване на традиції, виключає будь-яке індивідуальне трактування. Це значить, що в європейському театрі домінуючу роль відіграє тривання в наміченому уявою ритмі, а там символи розвинуті до того, що актор зробився цілком пасивним, тривання в нього немає, і він навіть є не творчим індивідуумом, а продовженням традиції.

Кожен спектакль створений працею століть, поколінь і найкращих майстрів. Це дає певний погляд на справу.

Загалом він характеризує японський театр таким чином: ці грандіозні побачені, з винятковою майстерністю представлені постаті японського актора є монументами. Наприклад: монумент із ненависті. Актор так ясно виражає, так звучить його ненависть, що всілякі дрібні індивідуальні моменти характеру, які заважають, змазують головне, цілком зникають.

Немає складних характерів: вони монументальні у засобах. Такі ж самі монументи хтивості, відчаю і т. д. Здеревілі, маєстатичні, несамовиті, такі, що їх європейський актор ніколи не зможе досягти. Таке величезне досягнення японського театру.

Він говорить, що японський театр тим самим по відношенню до європейського театру – зовнішній, і тут же застерігає, що це зовнішність тільки на перший погляд, а насправді кожна з тих непомірних візій часто виявляє суть людини глибше, ніж найдетальніша, пильна, муравлина розробка персонажа на європейській сцені. Одним штрихом виражають більше, ніж тут цілою історією.

Це високі символи, це піднесення кожної японської трагедії, і вони не є творами поодиноких акторів; це твори цілих поколінь митців, хоч і явлені були поодинокими геніальними людьми; вони зберігались, ушляхетнювались, удосконалювались цілими школами і цілими акторськими родинами; все японське театральне мистецтво є традицією.

Тут уже починаються такі речі, котрі я просто прочитаю, і при цьому звертатиму увагу на моменти, які дадуть уявлення, що таке японський театр, а також міститимуть роз'яснення, що тут правильно, а що неправильно.

*30.08.1925 р.*

Михаил Чехов. Об искусстве актера. – М.: Искусство, 1999.

СС. 57-76

### **ТЕЛО АКТЕРА**

Тело актера может быть  
или его лучшим другом,  
или злейшим врагом.

Не должно быть чисто физических упражнений. Есть тип актеров, глубоко чувствующих свои роли, но не могущих выразить и передать зрителю со сцены своих переживаний во всей их полноте. Их внутренняя жизнь скована непроработанным, негибким телом. Процесс репетирования и игры на сцене для таких актеров часто является мучительной борьбой с их же собственным телом. Всякий актер в большей или меньшей степени страдает от сопротивления, которое оказывает ему тело. Телесные упражнения нужны, но они должны быть построены на ином принципе, чем те, которые обычно применяются в театральных школах. Гимнастика, пластика, фехтование, танцы, акробатика и т.п. мало способствуют развитию тела как инструмента для выявления душевных переживаний на сцене. Чрезмерное злоупотребление ими вредит телу, делая его грубым и невосприимчивым к тонкостям внутренних переживаний. Тело актера должно развиваться под влиянием душевных импульсов. Вибрации мысли (воображения), чувства и воли, пронизывая тело актера, делают его подвижным, чутким и гибким.

Поэтому в предлагаемом методе вы не найдете чисто физических упражнений.

Воображаемый центр в груди

УПРАЖНЕНИЕ 11. Представьте себе *центр* в вашей груди. Из него излучаются жизненные потоки. Они устремляются в голову, руки и ноги. Ощущения крепости, гармонии, здоровья и тепла пронизывают ваше тело.

Начните двигаться. Импульс к движению исходит из центра в груди. Следите, чтобы плечи, локти, бедра и колени не задерживали излучения из центра, но свободно пропускали их через себя. Осознайте эстетическое удовлетворение, которое получает ваше *тело* от такого рода движений.

Делайте простые жесты: поднимайте и опускайте руки, вытягивайте их в различных направлениях, ходите вперед, вправо, влево, назад, садитесь, вставайте, ложитесь и т.п., представляя себе, что ваши руки и ноги начинаются не от плеч и бедер, но из середины груди, от воображаемого центра. Двигаясь в пространстве, представляйте себе, что центр в груди ведет и направляет вас.

Перейдите к более сложным движениям и простым импровизациям, сосредоточив внимание на центре в груди, импульсирующем ваши действия. Продолжайте упражнения, пока ощущение центра не станет для вас привычным и не будет требовать особого внимания. Воображаемый центр в груди должен постепенно вызвать в вас ощущение, что ваше тело становится гармоничным, приближается к идеальному типу.

Формирующие движения

УПРАЖНЕНИЕ 12. Делайте широкие, сильные движения телом (можете пользоваться ПЖ). Скажите себе: я, как скульптор, *ваяю* в окружающем меня пространстве. В воздухе остаются живые формы от движений моего тела. Акцентируйте начало и конец каждого движения. Представляйте себе воздух как среду, оказывающую вам легкое сопротивление. Производите движения в различных темпах, с различной остротой или плавностью. При всякого рода движениях сохраняйте прежнюю внутреннюю силу. Сила не должна переходить в мускульное напряжение. Делайте простые импровизации.

Плавные движения

УПРАЖНЕНИЕ 13. Прodelайте те же движения, что и в предыдущем упражнении, вызвав в себе ощущение: мои движения текут в пространстве, переходя одно в другое без остановок, мягко и плавно. Не акцентируйте их начала и концы, но остерегайтесь и бесформенной расплывчатости, так же как и красоты так называемых пластических движений. Как и в предыдущем упражнении, они должны быть строги, ясны и просты. Пусть они приливают и отливают, как большие волны. Следите, чтобы внутренняя сила при этом, с одной стороны, не переходила в мускульное напряжение, с другой — не становилась чрезмерно слабой. Окружающий вас воздух при



этом упражнении представляйте себе как водную поверхность, по которой легко скользят ваши движения. Меняйте темпы. Перейдите к импровизациям.

#### Реющие движения

УПРАЖНЕНИЕ 14. Движениям этого рода вы легче всего можете научиться, наблюдая полет птиц. Ваши руки, ноги, как и все тело, вы представляете себе во время движения реющими в пространстве. Непрерывно сливаясь одно с другим, выливаясь одно из другого, движения ваши все же не должны становиться бесформенными. Внутренняя сила при этом упражнении может возрастать и убывать, но исчезать совсем она не должна. Вы можете внешне задерживать ваши движения, внутренне продолжая «полет». Воздух вы переживаете как среду, побуждающую вас к движению (полету). Меняйте темпы. Делайте простые импровизации.

#### Излучающие движения

УПРАЖНЕНИЕ 15. Те же движения сопровождайте представлением об *излучении*. Ваши руки, грудь и все тело высылают излучения в различных направлениях по вашему желанию. Меняйте характер движений и излучений: стакато, легато, медленно, быстро; высылайте излучения на далекое или близкое расстояние непрерывно, с паузами и т.п. Воображайте воздух вокруг вас исполненным света. Делайте импровизации.

Усвоив предыдущие упражнения, начните снова делать их, на этот раз имея в виду воображаемый центр в груди. Делайте простые импровизации, применяя все четыре рода движений. Не предрешайте заранее, когда и какой род движения вы используете. Характер вашего действия во время импровизации подскажет вам, какое движение вам следует применить<sup>\*</sup>

#### Четыре качества

Четыре качества присущи истинному произведению искусства: *легкость, форма, целостность* (завершенность) и *красота*.

Как художник, вы должны развить в себе *способность* проявлять их во всех ваших движениях, словах и душевных переживаниях на сцене.

#### Легкость

Такие произведения искусства, как «Лаокоон», «Мыслитель» Родена, «Моисей» Микеланджело или архитектурные постройки позднейшей готики, несмотря на тяжесть материала и громоздкость размеров, производят впечатление легкости. Камень и мрамор как материал преодолен в них формой, созданной гением художника. Вы как актер можете победить

---

<sup>\*</sup> Тот, кто знаком с эвритмией Рудольфа Штайнера, узнает в описанных выше движениях четыре элемента: землю, воду, воздух и огонь, имеющих важное значение при формировании движений и хвдожественной речи. (Примеч. Чехова).

тяжесть своего тела и всех средств выразительности на сцене своей внутренней силой.

УПРАЖНЕНИЕ 16. Вспомните моменты из вашей жизни, когда вы были в тяжелом, подавленном или, наоборот, легком, веселом настроении. Сравните их. Тяжесть или легкость переживались вами не только в душе, но и в теле. Сосредоточьтесь на некоторое время на воспоминаниях пережитой вами легкости.

Стоя спокойно и прямо, доведите до своего сознания две противоположные мысли: «я прикован к земле тяжестью моего тела» и «прямое положение моего тела, устремляющегося вверх от земли, освобождает меня от тяжести материи». Сосредоточьтесь на второй мысли. Время от времени возвращайтесь к этому упражнению.

Делайте простые движения, стараясь достигнуть легкости. Повторяйте одно и то же движение по многу раз. Не принимайте ошибочно *слабость* за легкость. Сохраняйте необходимую силу и при легких движениях. Постепенно переходите ко все более широким и сложным движениям. Упражняйтесь в прыжках.

Сделайте несложную импровизацию с немногими словами, стараясь вызвать в себе внутреннюю и внешнюю легкость.

Перейдите к импровизациям с тяжелыми настроениями и действиями, но выполняйте их с возможной легкостью. Тяжелые движения, настроения и речь на сцене способны подавить и даже оттолкнуть зрителя, если вы, как актер, поддавшись им, сделаете тяжелой и вашу *игру*. Тяжесть может быть показана на сцене только как *тема*, но не как *манера* игры. «It is the lightness of touch which more than anything else, makes the artist»\* (Edward Eggston) Приучайтесь делать с легкостью и все ваши упражнения. Легкость близка к чувству юмора. «При усвоении актерской техники,— говорит Рудольф Штейнер,— юмор играет важную роль»<sup>\*62</sup>.

### Форма

Так же как легкость, истинным произведениям искусства присуща и ясно выраженная *форма*. Даже в неоконченных произведениях больших мастеров можно видеть стремление к четкой форме. Их громадная внутренняя активность и пламенное воображение (о котором мы, современные художники, с трудом можем составить себе представление) принуждали их к исканию ясной, законченной формы. Без нее вулканическая сила их гения рождала бы только хаос. Не чувствует необходимости в форме только слабый, безжизненный творческий импульс.

---

<sup>62</sup> «Именно по тончайшим штрихам более чем по чему-либо другому узнается подлинный артист» (Эдвард Эггстон).].(Англ.)

Актер имеет дело с *подвижной формой*) своего тела. Выразительность его зависит от *чувства формы*.

УПРАЖНЕНИЕ 17. Сделайте жест, внутренне задержавшись вниманием на его *начале и конце*. Отграничьте его таким образом от всякого *до и после*. Изучите этот жест, как бы прост он ни был, повторив его несколько раз. Начните работать над его четкой формой. Смысл упражнения заключается не только в том, чтобы найти четкую форму для данного жеста, но главным образом и в том, чтобы пробудить в *вашей душе чувство формы*. Переходите к новому жесту только после того, как вы получите *эстетическое удовольствие* от изученного, легко выполняемого и хорошо сформированного жеста.

Прodelайте тот же жест в вашем воображении. Добейтесь и в этом случае эстетического удовлетворения. Перейдите к более сложным жестам.

Работайте таким же образом над словами и фразами. От простых и коротких переходите к более сложным и длинным.

Перейдите к коротким импровизациям, стараясь *во время игры* сохранять, по возможности, чувство формы. В импровизации может оказаться много «начал» и «концов» — старайтесь мимолетно отметить их в своем сознании. Избегайте резкости, которая может вкрасться в ваши упражнения. Это может случиться, впрочем, только если ваше представление о форме станет слишком внешним. Живая форма зарождается не вовне, но внутри, в душе.

Встаньте прямо, спокойно, без напряжения. Сосредоточьтесь на мысли: «мое тело есть форма». Рассмотрите мысленно форму вашего тела. Начните двигаться (также спокойно и просто), сознавая: «мое тело есть движущаяся форма». Повторяйте это упражнение ежедневно.

УПРАЖНЕНИЕ 18. Дальнейший шаг состоит в усвоении известных идей. Вы найдете их у Рудольфа Штейнера, в его лекциях об эвритмии. Я привожу здесь некоторые из них в сжатом виде.

Различным образом связаны с землей человек и животное. В то время как животное всеми четырьмя конечностями касается поверхности земли — руки человека свободны. Позвоночник животного расположен параллельно к земной поверхности — человек стоит прямо. Голова животного наклонена к земле — голова человека устремлена вверх. По сравнению с животным тело человека *свободно* и может служить его высшим, творческим целям. Вживитесь в различие форм животного и человеческого тела и постарайтесь по-новому *оценить* преимущества вашего тела.

Вдумайтесь в форму и положение головы человека. В своей завершенности (круглости) она отображает космос. Покоясь на плечах и шее, обращенная вверх, к солнцу и звездам, она исполнена творческих идей и образов. Ее выразительность на сцене — в ее *положении по отношению к телу*. Искусственная мимика лица, гримаса, уничтожает выразительность головы. Гримаса — попытка делать «жесты» головой. Голова не предназначена для «жестов», и всякое усилие привести в движение мускулы

лица — неэстетично. Лицо и в особенности глаза сами отражают внутреннюю жизнь актера на сцене, если он отказывается от насильственной мимики.

Руки человека — наиболее подвижная и свободная часть его тела — связаны с чувствами. Ритмы дыхания и биения сердца в груди (в сфере чувства) непосредственно вливаются в руки, делая их выразителями тончайших настроений и чувств. Актеры часто забывают, как выразительны могут быть их руки. В ногах человека выражается их воля. Вглядитесь в походку человека, и вы увидите индивидуальные особенности его воли. Воля бывает не только сильная и слабая, как часто думают актеры. По словам д-ра Ф. Риттельмейра, есть воля сильная, но быстро ослабевающая, и воля длительная, возрастающая от столкновения с препятствиями; воля гибкая, подвижная или неподвижная; воля сознательная, пробужденная или спящая; воля протестующая, не терпящая вещей, как они есть; воля социальная, находящая радость в совместных усилиях многих, или, наоборот, воля, слабеющая при совместной работе; воля прямая, не прямая, внешняя, внутренняя, духовная, материалистическая, эгоистическая и т.д. Наблюдайте походки людей, стараясь определить характерные особенности их воли. Разумеется, руки человека также проникнуты волей, но в них она окрашена чувствами.

Мысли, упражнения и наблюдения такого рода постепенно научат вас иначе переживать и пользоваться свое тело на сцене как движущуюся форму, как инструмент, при помощи которого вы воплощаете перед зрителем ваши художественные образы. В вас вырабатывается то особое, тонкое чувство красоты и правды, которое лучше всего можно определить словами: «эстетическая совесть». Ваше тело станет «мудрым» на сцене. Разве не замечали вы, как «немудро» может выглядеть тело актера на сцене, если он никогда глубоко не думал о теле, не пытался оценить его как средство выразительности, со всеми его особенностями, достоинством и благородством форм? Никакие мудрые слова, данные автором, и никакой костюм, сделанный художником, не скроют «немудрого» тела на сцене. Не только драматические образы нуждаются в «мудром» теле: клоун с «немудрым» телом едва ли вызовет вашу улыбку. Глупость смешна на сцене, только когда ее *изображают*.

### Чувство целого

Третье из упомянутых мною качеств — *целостность* (завершенность) художественного произведения — является результатом способности художника переживать свое произведение как *единое целое*. Вы как актер, играя на сцене, творите *во времени*.

Вы продвигаетесь последовательно *от начала к концу*. Поэтому начало и конец являются объединяющими моментами в вашей игре. Развив в себе путем упражнений способность *одновременного* переживания этих двух моментов, вы научитесь охватывать роль в целом, со всеми ее деталями и превращениями. Если, выходя на сцену, вы играете только отдельные

моменты вашей роли, забывая о предыдущем и последующем, вы еще не охватили роли в целом. Но если вы, изображая, например, Хлестакова «в пятом номере под лестницей», голодного, проигравшегося, трусливого и несчастного, *в то же время* видите его сытым, счастливым и «влиятельным», каким вы покажете его в конце пьесы, если, дойдя до конца, вы все еще видите «профинтившегося» Ивана Александровича,— вы овладели ролью как законченным, законченным целым. Умение охватывать одновременно начало и конец роли разовьется постепенно в способность в каждый отдельный момент пребывания на сцене переживать всю роль в целом.

УПРАЖНЕНИЕ 19. Старайтесь воспринимать явления вокруг вас в их *целостности* (людей, животных, растения, камни, архитектурные формы и т.п.).

Глядя на пейзажи, старайтесь увидеть отдельные их части как законченные, целостные картинки (фильмовые кадры).

Рассмотрите в воспоминании проведенный вами день, стараясь и в нем найти периоды, представляющие собой более или менее законченное целое.

Делайте то же по отношению к вашей прошлой жизни и предполагаемой будущей (в связи с вашими планами, идеалами и целями).

То же — по отношению к историческим лицам и их судьбам.

Разделите на части хорошо знакомую вам пьесу. Затем постарайтесь пережить ее всю в целом, но так, чтобы сохранить чувство: целая пьеса состоит из отдельных частей, каждая из которых сама по себе есть законченное целое. (Нет надобности при этом видеть детали пьесы — достаточно вызвать в себе общее чувство охвата целого его частями.)

То же — с незнакомой пьесой.

То же — с литературным произведением, сначала знакомым, потом незнакомым.

Всмотритесь в архитектурные формы поздней готики и постарайтесь увидеть, что в них один и тот же мотив все снова повторяется — как в деталях, так и в целом. Воспримите возникновение целого из деталей.

Слушая или вспоминая музыкальное произведение, старайтесь различить в нем отдельные музыкальные фразы и пережить каждую из них как более или менее самостоятельное целое.

Во всех упражнениях, связанных с временем (пьеса, воспоминание о проведенном дне, биография, музыка и т.п.), стремитесь к ясному сознанию *начала и конца*. В упражнениях же, связанных с пространством (пейзажи, архитектура, растительные и животные формы и т.д.), старайтесь обратить внимание на *пространственные границы* наблюдаемого вами целого. Не делайте этого педантично, то есть как бы обрисовывая контуры рассматриваемого явления. Общего ощущения границ в пространстве достаточно.

Перейдите к движениям и импровизациям, сначала простым, затем более сложным. Старайтесь сохранять чувство целого и осознавать начала и концы.

Разделите мысленно помещение, в котором вы работаете, на две части. Переходите из одной части (кулисы) в другую (сцена). Постарайтесь пережить переход (появление перед воображаемой публикой) как эффектное *начало*. Произнесите заранее выбранную фразу, сделайте соответствующее ей движение и снова уйдите «со сцены за кулисы», пережив переход как эффектный *конец*.

Приготовьте небольшой отрывок, желательно с партнерами, по-прежнему сохраняя чувство целого, начала и конца.

### Красота

Красота — четвертое качество, присущее истинному произведению искусства. Здесь я затрагиваю опасную тему. Неверно понятая, она может привести к вредным ошибкам.

Красота, как и всякое положительное явление, имеет свою теневую сторону. Если мужество, например, следует назвать достоинством, то безрассудную смелость — его карикатурным искажением; если осторожность — полезное и положительное качество души, то отрицательная сторона его, страх, — явление вредное и разрушительное; если любовь есть одно из самых глубоких чувств человека, то ее отрицательный прообраз, сентиментальность, делает его поверхностным и эгоистичным. То же относится и к красоте. Истинная красота коренится *внутри*, человека, ложная — *вовне*. Всякая красота «для других» превращается в красоту. Потребность быть красивым *для самого себя* (внутренне) есть признак, отличающий художественную натуру. Чувство красоты свойственно актеру, как и всякому художнику, и оно должно быть вскрыто и пережито им как внутренняя ценность. Тогда оно станет постоянным качеством, присущим его творчеству.

УПРАЖНЕНИЕ 20. Начните, как и в предыдущих упражнениях, с простых движений, прислушиваясь к эстетическому удовлетворению, которое возникает в вашем теле. Избегайте желания сыграть удовольствие от движения. Оно появится и разовьется само собой, если вы не будете торопить его наступления. Делайте упражнение строго, серьезно и спокойно, не допуская сентиментальности. Не подчеркивайте, не старайтесь усилить тонкое чувство красоты, возникающее в вас. Пусть оно *само* свободно изливается в пространстве вокруг вас.

Перейдите к более сложным и быстрым движениям.

Присоедините к движениям несколько слов.

Проделайте упражнения 16, 17 и 19, стараясь на этот раз сосредоточить ваше внимание не только на легкости формы и завершенности движений и слов, но и на эстетическом удовлетворении от них.

Перейдите к простым импровизациям, соединяя в них легкость, форму, завершенность и красоту.

Наблюдайте и *различайте* в окружающей вас жизни красоту и красоту.

Выделите короткий период времени в вашей повседневной жизни, стараясь двигаться и говорить красиво *для самого себя*, без малейшего желания показаться красивым окружающим вас людям. Если ваше упражнение останется незамеченным другими — вы на верном пути.

Делайте упражнения с воображаемым центром в груди с точки зрения красоты, которую он (центр) дает вашему телу.

Рассматривайте произведения искусства, наблюдайте явления природы, пейзажи, растения, игру света, облака и т.п., стараясь отдать себе отчет, *что именно* кажется вам красивым в них. Не удовлетворяйтесь общим ощущением красивого вообще. Такое слишком мало осознанное чувство может легко перейти в сентиментальность.

Всматривайтесь в портреты людей, не производящих, при поверхностном взгляде на них, впечатления красивых, и постарайтесь найти в них красивые черты.

### Безобразное на сцене

Может возникнуть вопрос: как следует изображать на сцене безобразные положения и отталкивающие характеры? Не потеряют ли они своей выразительности, если режиссер и актер в этом случае не откажутся от принципа красоты? И здесь мы снова должны различать *тему и средства выразительности*. Все безобразное, злое и уродливое имеет право на существование в искусстве только как тема, но не как средство выразительности. Отрицательное явление или характер, изображенные на сцене неэстетично, вызовут в зрителе чисто физическую реакцию нервов. Претворяющая и возвышающая сила искусства в этом случае останется парализованной. Наоборот, эстетически изображенное само по себе неэстетическое явление (тема) из частного случая (как в жизни) становится идеей (как в искусстве) и перестает вызывать чисто физическую реакцию зрителя. С. 67

67

## ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА И ХАРАКТЕРНОСТЬ

### Пятый способ репетирования

Единственные честные ипокриты —  
актеры.  
Хазлит

### Воплощение образа

В то время как вы, делая упражнения, сосредоточенно следите в вашей фантазии за жизнью создаваемого вами образа, вы замечаете, что тело ваше непроизвольно и еле заметно начинает двигаться, как бы принимая участие в процессе воображения. Такое же легкое движение вы ощущаете и в голосовых связках, когда вслушиваетесь в слова, произносимые вашим образом. Чем ярче видите и слышите вы его в вашей фантазии, тем сильнее реагирует ваше тело и голосовые связки. Это свидетельствует о вашем

желании *воплотить* создание вашей творческой фантазии и указывает вам путь к простой, соответствующей актерской природе *технике* такого воплощения.

Предположим, работая над образом роли, вы достигли того, что ясно видите и слышите его в вашем воображении. Внешний и внутренний облик вашего героя стоит перед вами во всех деталях. Как следует вам приступить к его воплощению?

Было бы ошибкой, если бы вы захотели воплотить (сыграть) ваш образ *сразу*. Как бы тонко ни были развиты ваши чувства, тело и голос, они все же могут получить шок от слишком больших требований, внезапно предъявленных к ним. Они не будут в состоянии верно передать характер, созданный вашим воображением. Актеры слишком хорошо знакомы с такого рода шоком и часто ищут спасения от него в старых, избитых сценических привычках.

Если вы хотите идти верным и более легким путем — приступайте к воплощению вашего образа по *частям*. Вы видите его движения, слышите его речь, проникаете в его душевную жизнь. Из всего, что стоит перед вашим внутренним взором, вы выбираете *одну* черту: движение рук, походку, наклон головы, слово, фразу, взгляд, характерный жест, душевное состояние и т.п. и со вниманием изучаете эту черту в воображении. Затем вы воплощаете только ее одну, как бы имитируя созданное и проработанное вами в вашей фантазии. Теперь ваше тело, голос, чувства без излишнего напряжения или привычного клише (штампа) легко выполняют эту посильную для них задачу. После одной или нескольких попыток воплощения вы снова вглядываетесь в ваш образ, снова имитируете его и т.д. Вы повторяете этот процесс до тех пор, пока выбранная вами для воплощения деталь не станет близкой вам, пока вы не достигнете легкости в ее исполнении.

Переходя таким образом от одной черты к другой, прорабатывая и воплощая шаг за шагом вашу роль, вы приходите, наконец, к моменту, когда чувствуете, что весь образ живет в вас и вам уже нет больше надобности воплощать его по частям. Позднее вы всегда можете вернуться к описанному приему, если почувствуете, что в силу тех или иных причин отклонились от правильного пути.

При работе над воплощением роли вы можете пользоваться техникой *вопросов и ответов*, о которой я говорил выше. Вместо догадок или рассуждений о том, что следует сделать в данный момент изображаемому вами на сцене лицу, вы, задав ему вопрос, заставляете его тем самым сыграть перед вами сцену во многих вариациях и, сделав свой выбор, приступите к воплощению увиденного.

### Характерность

Нет нехарактерных ролей, как нет двух внешне и внутренне одинаковых людей. То, что различает их друг от друга, есть, говоря актерским языком, их *характерность*, как бы слабо ни была она выражена. Тот, кто неизменно



изображает на сцене только самого себя, едва ли знает, какую творческую радость дает актеру перевоплощение, то есть принятие на себя характерных особенностей другого лица. Радость эта будет для вас тем больше и совершеннее, чем яснее и проще средства, при помощи которых вы усваиваете себе характерные особенности вашей роли.

Работая над ролью, вы совершаете два процесса: с одной стороны, вы приспособливаете образ роли к себе, с другой — себя к образу роли. Так вы сближаетесь с ним. И хотя есть предел, за который вы не можете перейти (ваши внутренние и внешние актерские данные определяют этот предел), вы все же можете достичь многого, если будете применять правильные средства.

Обычное разделение характерности на внутреннюю и внешнюю справедливо только отчасти. Вы не можете усвоить манеры внешнего поведения другого лица, не проникнув в его психологию, как не можете не выразить внешне его внутренних особенностей. Всякая характерность есть всегда внешняя и внутренняя одновременно, лишь с большим уклоном в ту или другую сторону.

#### Воображаемое тело

Работая над усвоением характерных черт роли, вы снова должны обратиться к силе своего воображения, для того чтобы быть в состоянии правдиво и в кратчайший срок вызвать необходимые превращения в самом себе. Представьте себе, что вам нужно изобразить на сцене человека, характерные черты которого вы определяете как лень, неповоротливость (душевную и телесную), медлительность и т.п. Тело его вы видите полным и неуклюжим, рост — низким, плечи и руки — опущенными и т.п. Вы создали этого человека в своей фантазии. Что делаете вы для того, чтобы воплотить его со всеми его душевными и телесными особенностями? *Вы воображаете на месте вашего тела другое тело*, то, которое вы создали для вашей роли. Оно не совпадает с вашим; оно ниже, полнее вашего, руки его, может быть, длиннее ваших, оно неспособно двигаться с такой быстротой и ловкостью, как ваше, и т.д. В этом «новом теле» вы начинаете чувствовать себя другим человеком. Оно постепенно становится привычным и знакомым для вас, как ваше собственное. Вы учитесь ходить, говорить в соответствии с его формами. Эта увлекательная и легкая работа шаг за шагом приводит вас к тому, что вы свободно и правдиво начинаете действовать и говорить уже не как вы, но как изображаемое вами лицо. Причем воображаемое тело — это как продукт вашей творческой фантазии есть *одновременно и душа и тело* человека, которого вы готовитесь изобразить на сцене. В нем объединяется для вас и внутреннее начало и внешнее. Скоро вы по-новому переживете и ваше собственное, пронизанное новой психологией тело, и уже больше не будете нуждаться в *воображаемом* теле. Никогда рассудочный анализ не раскроет перед вами психологии роли с такой правдивостью, глубиной или юмором, как созданное вами воображаемое тело. Малейшее изменение, которое вы пожелаете сделать в нем, совершенствуя его, будет раскрывать перед вами новые душевные нюансы роли.

### Воображаемый центр

Еще глубже и тоньше овладеете вы характерностью роли, если к созданному вами телу присоедините и *воображаемый центр*. Я сказал выше, что центр этот, помещенный в груди, делает ваше тело гармоничным, приближая его к идеальному типу. Но как только вы хотя бы несколько переместите его из середины груди и прислушаетесь к новому ощущению, вы тотчас же заметите, что вместо идеального тела вы обладаете телом характерным. Соответственно изменится и ваша психология. Если вы, например, перенесете центр из груди в голову — мысль начнет играть характерную роль в вашем исполнении на сцене. Однако вы различным образом ощутите характерное участие мысли в вашей игре в зависимости от того, какую роль вы играете. Для Фауста, например, центр, помещенный в голове, придаст вашей игре характер мудрости, в роли же Вагнера, наоборот, он поможет вам изобразить фанатизм и узость мысли. В зависимости от особенностей роли будет меняться и ваше представление о центре, если вы дадите волю вашей творческой фантазии. Центр в голове Фауста вы можете, например, вообразить большим, сияющим и излучающим, в то время как центр в голове Вагнера — небольшим, напряженным и даже жестким. Вы можете поместить небольшой, похожий на кристалл центр в плечо или глаз для таких характеров, как Квзимодо или Тартюф. Мягкий, теплый, не слишком маленький, в области живота — для Фальстафа или сэра Тоби Бэлча. Хрупкий и прозрачный центр в коленях — для сэра Эндрю Эгьючика. Даже вне пределов тела можете вы вообразить центр. Для Гамлета, Просперо или Отелло, например, вы можете поместить его перед телом. Для Санчо Пансы — сзади, пониже спины, и т.п.

Найдя воображаемое тело и центр и вжившись в них, вы заметите, что они становятся подвижными и способными меняться в зависимости от сценического положения. Вы заметите, что не только *вы* играете созданными вами телом и центром, но и *они* играют вами, вызывая новые душевные и телесные нюансы в вашем исполнении.

Возьмите пример. Вы готовите роль Дон Кихота. Ваше воображение давно уже нарисовало вам его внешний и внутренний облик. Теперь вы ищете для него тело и центр. Видите ли вы его влюбленным и тихим, или он является вам строгим, закованным в латы, верхом на тощем коне, в душевной пустыне, или в бою, или за книгами в минуты страстных мечтаний о шлеме Мамбрена — вы знаете: тело его — прямое, худое, тонкое, нежное. Центр — сияющий, маленький, беспокойный, горячий — вращается высоко-высоко над его головой. Вы вошли в это тело и поместили центр над своей головой. «Ты стоишь на страже оружия», — говорите вы Рыцарю Печального образа (то есть себе самому). «Шорох... враг приближается!..» Послушный вашему приказу, рыцарь в шлеме и в латах (вы сами) приходит в движение: его плечи упали, длинные руки повисли и пальцы по-детски раскрылись. Шея, худая и длинная, как у испуганной птицы, хочет поднять беспокойную голову к центру, но центр уходит все выше, вращаясь и искривляясь. Чем упорнее тянется

вверх худая фигура, тем больше гнутся в коленях старые слабые ноги. Сбитые в сторону латы носков на веревках звякают тихо... рыцарь крадется. «Теперь — нападай!» Все изменилось! В мгновение ока центр падает вниз и застывает в верхней части груди, спирая дыхание! Плечи взлетают, рыцарь сутулится, ноги становятся длинными, тонкими. Пика направлена в тьму, в пустоту... Прыжок на врага, и центр, теперь маленький, темный, как мяч на резинке, летает вправо и влево, вперед и назад. Вслед за ним мечется рыцарь, то пригибаясь всем телом к земле, ширясь в плечах, то на мгновение худея и устремляясь вверх на цыпочках...

Так, забавляясь, вы незаметно вживаетесь в роль, в ее характерные особенности, все время оставаясь в сфере творческой фантазии. Ваша работа легка и артистична. Вы все больше и больше отходите от грубости и тяжести плоского натурализма с его требованиями «точности, как в жизни».

**УПРАЖНЕНИЕ 21.** Представьте себе *какое-нибудь* воображаемое тело с центром в том же пространстве, где находится ваше собственное тело. Начните двигаться, говорить и выполнять простые действия, стараясь вжиться в характер, возникший от случайно взятых вами тела и центра. Проработайте этот характер так, как будто бы вы готовили роль. Возвращайтесь к нему в течение нескольких дней, совершенствуя и детализируя его.

Создайте другой такой же случайный характер. Начните вносить легкие изменения в воображаемое тело.

Меняйте характер центра, представляя его себе, например, большим, маленьким, сжимающимся, расширяющимся, удаляющимся, приближающимся, излучающим, светлым, темным, тяжелым, легким, жестким, мягким, теплым, холодным и т.п. Следите, какие изменения возникают в характере от перемен, производимых вами в теле и центре.

Выберите характер из пьесы или литературы и найдите для него воображаемое тело и центр. Упражняйтесь в разработке и усвоении их.

Когда вы почувствуете некоторую уверенность и легкость при выполнении предыдущих упражнений — поставьте себе задачу: в *кратчайший срок* (в несколько минут) создать и разработать в деталях характер, исходя из случайно взятых вами тела и центра. Постарайтесь в этот же короткий промежуток времени выработать также и манеру речи созданного вами лица. Затем, после упражнений, попробуйте представить себе его биографию и образ жизни.

С. 72

## **ИМПРОВИЗАЦИЯ**

### **Шестой способ репетирования**

Усвоить психологию импровизирующего актера — значит найти себя как художника.

Все, что в игре актера принимает застывшую, неподвижную форму, уводит его от самой сущности его профессии — *импровизации*.

Импровизирующий актер пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором, как *предлогом* для свободного проявления *своей* творческой индивидуальности. Его психология существенно отличается от психологии актера, неспособного к импровизации на сцене. В то время как последний педантически держится за найденные им однажды удачные приемы игры, за ремарки автора, стремится к точному повторению указанных ему мизансцен и полагает главной своей задачей произнесение текста, данного ему автором, импровизирующий актер чувствует себя гораздо независимее. Сколько бы раз он ни исполнял одну и ту же роль, он всегда находит новые нюансы для своей игры в каждый момент своего пребывания на сцене.

Путем соответствующих упражнений вы можете усвоить себе *психологию и технику* актера-импровизатора.

## УПРАЖНЕНИЕ 22

Наметьте исходный и заключительный моменты для своей импровизации. Они должны быть точны и просты. Например: в начале вы быстро встаете с места и твердо произносите «Да!». В конце вы безвольно опускаетесь на стул и говорите «Нет!». Всю среднюю часть, весь переход от исходного момента к заключительному вы импровизируете. Не придумывайте *заранее* оправданий вашим действиям, не берите никакой определенной темы, но, отдавшись впечатлению от вашего же собственного движения и слова (исходный момент), свободно, с доверием к себе начните играть то, что подскажет вам ваше подсознание. Пусть каждый последующий момент будет *психологическим* следствием предыдущего. Так, не имея заранее намеченной темы, вы продолжаете импровизировать, продвигаясь от начала к намеченному вами концу. Все, что вы делаете при этом, приходит целиком из области вашего творческого подсознания и является неожиданностью для вас самого. *Это чистая форма импровизации*. В эту минуту вы — актер в настоящем смысле этого слова. Импровизируя таким образом, вы проходите целую гамму разнообразных чувств, настроений и волевых импульсов. Вы знакомитесь с богатствами вашей собственной актерской души, о которых вы, возможно, не подозревали раньше. Ваше воображение пробуждается, и вы, может быть, создаете неожиданный и новый для вас образ. Вы чувствуете, как освобождается в вас истинный художник: *актер-импровизатор*.

Но вы не блуждаете бесцельно; вами руководит заключительный момент импровизации. Он направляет вашу игру, не связывая ни ваших действий, ни вашей фантазии. Вы импровизируете свободно, но не бесцельно.

Упражняйтесь таким образом до тех пор, пока ваша душа не разовьет полного доверия к самой себе. Пока вам не станет чуждой мысль: «Что же я буду делать без темы и слов, данных мне автором?» При импровизации ваше творческое подсознание (не рассудок) заменяет вам автора.

Затем перейдите к упражнению, где вы кроме заранее намеченных начала и конца берете еще и определенную *основу* для вашей импровизации. Такой основой могут быть, например: легкость, форма, красота («эстетическая совесть»), завершенность, атмосфера, психологический жест, характерность (воображаемые тело и центр), излучение и т.п. Даже определенный род движений может быть основой для вашей импровизации, например: формирующие, плавные, реющие или излучающие движения. Не берите вначале больше одной основы.

Для групповых импровизаций принцип построения и проведения их остается тем же самым. Различие заключается только в том, что каждый из импровизирующих считается с игрой своих партнеров (реагируя на нее не рассудочно, но так же непосредственно, как на свою собственную игру при индивидуальной импровизации). Начальный и исходный моменты при групповых упражнениях должны сохранять такую же простоту, как и при индивидуальных. Например: начало — автор читает собравшимся у него коллегам свое новое произведение. Конец — все расходятся, прощаясь друг с другом и с автором. Или: начало — ночь, полустанок железной дороги. Скучающие пассажиры ждут прибытия поезда. Конец — звонок возвещает приближение поезда. Успевшие перезнакомиться путешественники, спешно собрав свой багаж, направляются к выходу, ведущему на перрон, и т.п.

Не усложняйте ничем ваших упражнений. Чем они проще, тем скорее и вернее они приведут вас к цели.

Способность импровизировать слова не есть актерская способность, и не следует отвлекать свое внимание подыскиванием наилучших слов. Смысл упражнения не пострадает от неудачно подобранных фраз и выражений.

Слишком длинные импровизации могут вызвать ненужные, затемняющие смысл упражнения затруднения, как, например: рассудочное увлечение счастливо возникшим диалогом, одностороннее развитие внезапно осознанной темы, доминирование одного участника над другими и т.п. Нежелательные явления подобного рода почти отсутствуют в коротких импровизациях.

### **Импровизация как способ репетирования**

Теперь представьте себе, что между исходным и заключительным моментами вы установили еще один переходный момент в середине. Ничего не изменится для вас от этого в процессе импровизации. Вы свободно пройдете через средний момент и направитесь к заключительному. Представьте себе теперь, что вы установили много таких моментов и что вы переходите от одного к другому. Что напомним вам такое упражнение? Разве не то же делаете вы, репетируя или играя пьесу, написанную автором? Разница заключается только в том, что, приступая к работе над готовой пьесой обычным путем, вы забываете себя как импровизатора и предполагаете бессознательно, что автор уже сделал за вас всю творческую (импровизационную) работу и вам остается только в точности выполнить его указания. Вы снижаете значение своего творческого процесса, сводя его на степень второстепенного. Но если вы устраните эту чисто психологическую

ошибку и разовьете путем упражнений свою способность импровизации, вы скоро придете к убеждению, что *театральное искусство есть непрестанная импровизация*, что нет такого момента на сцене, когда вы, как актер, были бы лишены возможности импровизировать. Едва ли следует упоминать о том, что импровизация не должна переходить в произвол актера на сцене. Актер не должен исказить ни текста автора, ни мизансцен режиссера. Без них его импровизация не имела бы основы. Свобода импровизирующего актера выражается в том, *как* он произносит слова автора, *как* следует мизансценам режиссера, как нюансирует интерпретацию роли, найденную в период репетиций. Опыт показывает: чем бережливее относится актер к общей композиции спектакля, тем свободнее он чувствует себя как импровизатор.

Импровизация может быть одним из способов репетирования. Вы выбираете сцену, с которой хотите начать ваши репетиции. Если сцена длинна, вы берете небольшую часть ее и, установив, по автору, начало и конец, вместе с партнерами начинаете импровизировать. В этом случае вами руководит и направляет ваши действия не только конец, как в предложенном выше упражнении, но и содержание сцены, тема, которую дает вам автор. Прделав несколько раз такую импровизацию, вы прибавляете к исходному и заключительному моментам один или два момента для средней части импровизации, также заимствуя их из сцены, над которой вы работаете. Автор дает вам для этого и текст, и психологический рисунок. Постепенно, все больше заполняя пробелы между намеченными вами моментами, вы, не теряя *психологии импровизирующего актера*, будете в состоянии легко провести всю сцену так, как она написана автором. Но вы будете переживать все, что вы делаете на сцене, как ваше собственное творение. Написанная автором пьеса будет предлогом к вашему творчеству. Она даст вам направление, вдохновит вас, но не лишит самостоятельности: Во всем оставаясь верным авторскому замыслу, вы вместе с тем в полной мере будете его сотворцом.

Усвоив таким образом сцену, вы берете теперь одну за другой различные *основы* для вашей репетиции-импровизации (легкость, форма, излучение, атмосфера, характерность, психологический жест, игра с окраской и т.п.). Это избавит вас от манеры репетирования *вообще, бесцельно*, что задерживает обычно как рост отдельных ролей, так и всего спектакля в целом. Кроме того, вы скоро заметите, что, взяв ту или иную основу для репетиции, вы благодаря ее воздействию на вас пробудите в вашей душе больше, чем могли бы ожидать от нее. Она действует как ключ, отпирающий не одну только, но многие двери, ведущие в тайники вашего творческого подсознания. С.76

Виленкин В.Я. В.И. Немирович-Данченко о творчестве актера Хрестоматия: Уч. пособие для высших и средних театр. учеб. заведений. / Сост., ред. и авт. вступ. статьи В. Я. Виленкин. – М. : Искусство, 1973.

## Заметки о творчестве актера

1940 г.

### Зерно спектакля

СС. 176-190

К этой проблеме у нас относятся несколько поверхностно. Иногда актерам кажется, что это так легко понять и потому легко осуществить. А иногда, наоборот, с трудом добиваются до зерна. Попробуем разобраться в этом путем примеров.

Вот одно из самых ярких и легко понимаемых «зерен» спектакля: «Враги» Горького. Зерно крепко, четко, уже в самом названии пьесы. С одной стороны – рабочий класс; с другой стороны – помещики, фабриканты, эксплуататоры. Направо – злейший из них, Михаил Скроботов, его компаньон Бардин с женой, генерал, ротмистр, офицер и т. д. Налево – рабочие, среди которых Синцов. Каждая фигура очерчена жизненно, оригинально и сценично. Каждая фигура дает актерам материал для мастерства, для фантазии, для создания интересных образов. Но все участвующие в спектакле должны быть охвачены сильнейшим чувством враждебности двух лагерей.

Как это отразится?

Максимальная ненависть к рабочему классу у Михаила Скроботова. Он как бы брызжет этой ненавистью. Полнокровный, сытый капиталист, он не признает никаких соглашений, жаждет только самых резких, самых категорических действий против рабочего класса.

По моей теории максимализма, актер, играющий роль Михаила Скроботова, должен насытить ее и в зерне и в сквозном действии этой, ни перед чем не останавливающейся, ненавистью. Известная сдержанность темперамента может быть обусловлена только его принадлежностью к классу, привыкшему действовать как люди воспитанные, но и через эти «дворянские» приемы непрерывно просачивается ненависть.

Его главный компаньон – Бардин. Тип расхлябанного интеллигента из помещиков-фабрикантов, воображающий из самовлюбленности, что он может найти мир с рабочим классом путем каких-то индивидуальных бесед и рассуждений. Но за всеми его попытками уговорить, найти мир путем соглашения непрерывно светится в самой основе его отношения к рабочим та же враждебность.

Его жена – устроительница народных чтений и вечерних классов, изданий для народа, якобы проливающая слезы о том, что, когда закроют фабрику, безработные останутся голодными, – в самой основе своей глубоко враждебна рабочему классу.

Нечего и говорить о служаках: генерале, ротмистре, офицере и – крупная роль в пьесе – о прокуроре. Это убежденные, безнадежные враги рабочего класса.

На другой стороне прекрасный, выдержанный, уже много страдавший подпольный работник Синцов и несколько прекрасных фигур рабочих.

Каждый актер ищет образа, характеристики. Здесь его фантазия может быть очень свободной, но в выборе красок, приспособлений, в установке взаимоотношений с окружающими, единым глубоким источником должна быть вот эта враждебность двух классов.

Режиссура прежде всего должна быть занята этой враждебностью. Например, я помню, когда я принимал декорацию, я не находил в ней четкости этих двух лагерей, пока не определилась постановка, в которой пьеса идет сейчас: направо дом Бардина, большая терраса, идущий вправо парк, и налево, в глубине, большой забор с калиткой – это туда, на фабрику, на фабричный двор, к баракам, где живут рабочие. Этот забор как-то очень ярко сразу определил границу двух лагерей.

И дальше, важнейшим этапом в работе каждого актера было это накапливание чувства ненависти. Вот тут-то и происходит часто ошибка режиссуры и актеров, когда они, поняв задачу, думают, что они ею овладели. Понять – еще не значит узнать. Сжиться с этой задачей, нажать это самочувствие надо путем непрерывного посылы фантазии в психологию данного чувства. Актер, готовящий роль, должен в течение всей работы не расставаться с мыслями об этом чувстве. Кто знает, какие способы, приспособления подскажет актеру его индивидуальность, его жизненный опыт, его запас жизненных впечатлений. Нельзя доверять первым признакам понимания этого чувства, необходимо сжиться с ним, создать психофизический процесс, который дальше нужно еще проанализировать.

На перепутье двух лагерей во «Врагах» имеются три фигуры: девочка, ярко чувствующая несправедливость, но, так как она принадлежит к классу господ, не умеющая еще разобраться в противоречиях; актриса, которая все понимает, но из-за своего стремления нести все свои переживания на сцену, в театр, не находит себе места в самой жизни, и брат Бардина, неудачник в любви, кончающий самоубийством. И эти фигуры определяются у актеров четче, если актеры будут участвовать в этой борьбе двух лагерей.

Возьмем другие примеры, где накапливание зерна спектакля еще труднее, труднее даже определить его.

«Три сестры» Чехова. Спектакль, как известно, много лет игрался с огромным успехом, когда и слово «зерно» отсутствовало в лексиконе МХАТ. Однако чутье подсказало режиссуре и актерам правильное направление спектакля. И если это зерно, эта большая тема спектакля не гармонировала со всеми его частями, если очень часто в спектакле отдельные куски, игравшиеся прекрасно, оставались формальными, то это происходило именно оттого, что зерно не было крепко установлено с самого начала.

Тоска по лучшей жизни. Для зрителя дореволюционной эпохи герои Чехова, все эти артиллеристы и дочери генералов, были хорошо знакомыми



персонажами. Поэтому зритель легко воспринимал их переживания. Для сегодняшнего зрителя все эти люди чужие, из отдаленного прошлого. Это дало повод театроведам бояться, что Чехов для сцены умер, что современный зритель не схватит его обаяния. Но такие мысли могли быть, конечно, только на первых порах нашей революции. Теперь наш зритель схватывает всю сущность переживаний и пушкинских персонажей, и толстовских, и шекспировских, если они пронизаны настоящей человечностью... Поэтому можно было без страха приступить к новой постановке «Трех сестер», захватывая мир офицеров-артиллеристов, интеллигентов дореволюционной эпохи. Но тем сильнее, тем глубже и интенсивнее должно быть то зерно спектакля, которое создает театральные эмоции. Схватить сущность этого зерна – «тоска по лучшей жизни» – вовсе не так легко. Опять-таки легко понять это разумом, но охватить это в личных переживаниях – для этого нужны были и усилия и настойчивость.

Приходилось все время повторять актерам: не верьте, что вы полностью уже прониклись этим чувством. Давайте поговорим, что это такое – тоска по лучшей жизни? А когда мы поговорим и накопим подходящие мысли и понесем их с собой, то нужно потом каждый день, по нескольку раз в день, особенно во время отдыха, думать, думать, вдумываться в найденное. И только этим путем можно воспитать свое актерское восприятие зерна спектакля, диктующего зерно роли.

Интереснейший пример. Еланская пришла на первую репетицию с нескрываемой гримасой: и роль-то ей не нравится и пьеса не нравится. Грибов пришел с улыбочкой: «Что ж, неплохая комическая роль». А в результате Еланская (Ольга) создала лучшую роль во всем своем репертуаре, я даже скажу – одну из тех ролей, которые представляют собой самые высокие произведения театрального искусства – по глубине, по трогательности, по необычайной поэтической красоте этого женского образа. Грибов создал образ замечательный по цельности всех поступков, всего поведения, всех движений. Видевшие спектакль не забудут этой фигуры, не забудут, как Грибов – Чебутыкин в последнем действии сидит на террасе и смотрит куда-то вдаль. Актер не произносит ни одного слова, механически играя своим пенсне, но в его взгляде, устремленном как бы в какую-то бездну, такая безнадежная, глубокая тоска по лучшей жизни.

Сохранить и развить это зерно тоски по лучшей жизни удалось в высокой степени во всех фигурах. Тем резче, ярче выдвинулась фигура Наташи, мещанки, как определенный контраст людям, захваченным этой тоской.

Но мы знаем, что в пьесе справляют именины, устраивают какие-то танцевальные вечера, празднуют масленицу, завтракают, пьют чай, играют на фортепьяно, спорят. Все занимаются своими делами. В общем, жизнь течет самая обыкновенная, самая будничная, самая простая, как бы ничем не обнаруживающая своих подводных течений. Поэтому-то зритель очень часто смеется, с большим любопытством относится ко всем отдельным кускам быта, кое-где плачет, но уносит с собой не эти отдельные куски быта, а

именно то глубинное, что охватывало всех участвовавших, что было зерном спектакля, – тоску по лучшей жизни.

Вот самая важная задача театра, серьезно претендующего на свою большую роль в жизни зрителя. Пока спектакль идет, он может вызывать смех, слезы, непременно должен быть с начала до конца интересен, должен захватывать. Но если его жизнь кончается вместе с последним занавесом, то это значит, что зритель не понесет его в свою жизнь. Произведения крупных талантов театра тем и замечательны, что они *после спектакля* начинают свою настоящую жизнь. Таков в величайшей степени Чехов, если он схвачен верно. Отсюда и чеховская лирика, отсюда и его поэзия.

«Анна Каренина». Вспоминаю беседы с руководителями постановки «Анны Карениной» в кино во время моего пребывания в Голливуде. Играла знаменитая Грета Гарбо. Я и там говорил о зерне всей постановки. Чего только там не придумывали для определения зерна «Анны Карениной»! Больше всего склонные к сентиментализму в своих кинокартинах, американцы готовы были считать, что Анна Каренина наказуется за то, что она оказалась плохой матерью – бросила Сережу ради увлечения Вронским. Другие называли постановку – «любовь».

Какое зерно в нашей постановке? Страсть, всеокрушающая страсть, страсть, ломающая все устои, основы общественные, семейные; страсть, как пожар, охватившая Анну и Вронского, страсть, которая не приведет ни в коем случае к хорошему концу и пожрет самое себя. Это основное зерно для двух главных исполнителей, а для всех остальных – отношение к этой страсти. Живая, глубокая страсть в обстановке Петербурга той эпохи. Письмо мое по этому поводу было так много раз напечатано, что сейчас на этом останавливаться не буду.

«Воскресение» Толстого. Здесь я опять-таки шел от зерна, на которое указывает само название романа. Так как и у Толстого рельефно и законченно воскресение Катюши, а Нехлюдов остается, в сущности, на полпути, то и я занимался почти исключительно воскресением Катюши. И вот разница в подходе к постановке: идти от зерна или идти просто от «рассказа»? «Воскресение» часто инсценировали на провинциальных сценах, и театральные дельцы, занимавшиеся драматургией, шли по самому легкому пути: первое действие происходит в деревне; Катюша – молодая, чистая девушка, отдается Нехлюдову. Потом перерыв, а затем Катюша уже на суде.

Самый пересказ как будто не портит романа, но, в сущности, он совершенно искажает его глубокое социальное и человеческое значение. У автора этот рассказ о падении Катюши дан потом, в воспоминаниях Нехлюдова. Толстой начинает рассказ с момента, когда Катюша уже публичная женщина, большей частью полупьяная, опустившаяся внутренне и внешне. Словом, автор показывает нам эту женщину в ее падении, бросает сильнейшее обвинение всему обществу и затем дает рассказ о путях исправления падшей женщины.

В таком подходе к сценической передаче романа, я думаю, заключается отличие нашей постановки от дореволюционной. Могу сказать с

уверенностью, что до революции я бы так не посмел поставить спектакль. А если бы посмел, то все эти Бардины и вся наша интеллигенция его не приняли бы, освистали. Я уж не говорю о высоком чиновном мире, который подверг бы театр крупным взысканиям. Раскрыть на сцене историю взаимоотношений Катюши и Нехлюдова так же смело, как это сделано в романе, стало возможно только теперь.

Очень интересно остановиться на «Лесе» Островского. В самые последние годы эта пьеса, по-моему, совершенно искажена и в московском Малом театре и в ленинградском Александринском. Центральная женская фигура, Гурмыжская, интерпретируется в виде какой-то ветреной, взбалмошной женщины институтского воспитания. Весь тон актрисы легкокомедийный. Пьесу ставили, не справившись с зерном спектакля, не вдумавшись в нее и не сделав попытки впитать ее эмоциональную сущность. Поэтому нет «леса», дебрей фарисейства, невежества, среди которых образ Несчастливцева является великолепной романтической фигурой. А в пьесе важна, существенна какая-то грустная противоположность артистической оторванности Несчастливцева от действительности – дремучему лесу, где его тетка, к которой он относится со священным уважением, оказывается фарисейкой, в пятьдесят лет выходящей замуж за двадцатилетнего гимназиста... Без такого глубокого, яркого противоречия между душой артиста и невежеством «леса» нет романтизма, нет поэзии. И поэтому эти постановки сводятся к хорошо играемым отдельным кускам, отдельным сценам.

## **Второй план**

Идею второго плана приписывают мне. Я должен отклонить от себя эту честь. То, что я называю вторым планом, было у актеров старого театра, но отнюдь не как постоянный элемент их школы, а как случайный, неосознанный. Но тем лучше актер играл роль, чем сильнее жил он вторым планом. Просто этого не сознавали, как не сознавали этого и актеры нашего направления на первых этапах развития. Я только определил. Сейчас как будто этот элемент актерского творчества начинает осознаваться у нас в театре довольно широко. И все-таки требуется уточнение: что это такое – второй план.

Первое, важнейшее положение: второй план исходит от зерна пьесы. Нельзя допускать для гармоничного спектакля, для театра ансамбля, чтобы важнейшие, основные переживания актера, диктующие ему все приспособления, были оторваны от зерна пьесы. Это повело бы к художественному анархизму, спектакль потерял бы единство. Актер отыскивает свой второй план в связи с местом, какое он занимает в пьесе, пронизанной основной идеей, исходящей от зерна.

Ливанов, играя Соленого, сразу начинает рисовать его голову, как бы сказать, сразу начинает с характерности. Мы знаем, что всякий художник начинает по-своему: один – от идеи, другой – от какой-то жизненной

картины, третий – от какого-то образа, четвертый – даже просто от желания провести какой-то уже нажитой образ, и так далее... Без конца.

Вот Ливанов начинает с характеристики. И когда устанавливается зерно спектакля – тоска по лучшей жизни, – он, вероятно, некоторое время находится в растерянности. Но вот такой брeтер, воображающий себя Лермонтовым, считающий себя даже похожим на Лермонтова, образ, который актер из какого-то тайника своей души высмеивает, рисует его курносим, – как бы сразу попадает в цель в смысле авторского отношения.

Некоторое время товарищи по спектаклю, кажется, даже считали, что Ливанов впадает в грубейшую ошибку, что он хочет играть Соленого действительно каким-то Печориным (пока Ливанов не сделал его курносим). Может быть, так оно и было, но талантливый актер очень скоро заметил, что автор относится к Соленому отрицательно и высмеивает его, не делая, однако, его фарсовой фигурой, а даже прямо связывая его образ с таким тяжелым, трагическим эпизодом, как дуэль и смерть Тузенбаха. Ведь Соленый в конце концов убивает Тузенбаха, которым автор, по-видимому, очень симпатизирует, жениха Ирины, которую автор положительно любит. Этот курносый офицер, воображающий себя Лермонтовым, сочиняющий безграмотные стихи, в то же время пренебрегает опасностью, смертью, обладает еще даже очень трогательной чертой – он без ума влюблен в Ирину.

Когда актер как следует разобрался во всех этих элементах, как следует не только осознал умом, но и охватил переживаниями, он увидел, что вся сложность характера Соленого легко оправдывается объявленным зерном пьесы – тоской по лучшей жизни. Как мы знаем, исполнение получилось не только блестящим, но и глубоким. Образ, который в прежней постановке МХАТ был мало понятен и занимал третий план, вырос в крепкую, даже страшную фигуру. Ирина говорит: «Я не люблю и боюсь вашего Соленого».

Получился один из тех случаев, когда актер не только схватил замысел автора, но воплотил его глубже, шире авторских надежд.

Так было с графом Шабельским в «Иванове» (Станиславский), с Крутицким в «Мудреце» (Станиславский), с Епиходовым (Москвин) в «Вишневом саде».

Осознание второго плана важно не только для внутреннего созревания роли, но и для одной из важнейших областей нашего искусства – борьбы со штампами. Мы все знаем, что уловить актерские штампы вовсе не так легко, в особенности, когда это штампы талантливых, обаятельных актеров; легко их не заметить. Когда же заметишь, то необходимо предложить актеру средство для того, чтобы эти штампы вырвать. Правда, и это надо делать с известной осторожностью. Есть актеры, у которых вырывание штампов приводит к обескровливанию актерского творчества, вместе со штампом вырывается и нечто живое. Мы знаем, что актеры сами не замечают, когда они попадают на штамп. Опять-таки чем актер богаче в своем репертуаре, чем больше он пробыл на сцене, чем больше подарил он ролей, образов, великолепных впечатлений, тем больше накопилось у него штампов. Трудно было бы быть без штампов, например, Станиславскому, который создал не

только те образы, какие он воплощал сам, но и те, которые он нарисовал актерам как режиссер. Есть штампы, против которых я решительно не возражаю. Объясню сейчас. Вот Станиславский мечтал создать такое искусство, которое позволило бы актерам творить во время спектакля настолько свободно, как будто они играют его в первый раз. Свободно от всех нажитых приемов – сорок, пятьдесят, двести представлений этой пьесы. Мечтал, так сказать, о живой свежести творчества каждого спектакля, не только совершенно лишено нажитых штампов, но полного неожиданностей даже для самого актера. Более или менее приближался к такому искусству Михаил Чехов. У него действительно являлись неожиданности, и даже когда он повторял роль во многодесятый спектакль. И это было не только в комедии «Потоп», но и в такой ответственной роли, как Хлестаков.

Однако было бы вредным и непростительным фарисейством утверждать, что исполнение было действительно совершенно свободным. Неожиданностей у Чехова было две-три-четыре на протяжении всего спектакля. И это самое большее. Все остальное игралось так же, как и в прошлый раз. А некоторые пятна, которые были хорошо приняты публикой, утверждались до штампования. Сам Станиславский, играя того же Крутицкого, не отказывался от приемов, уже использованных им раньше. Скажем, с ручкой двери, или исследованием испорченной половицы, или напеванием марша, с рукописью, обращенной в зрительную трубу... Это все было уже штампами, о которых я говорю, что я против них не возражаю. Но тут есть одна чрезвычайно важная оговорка. И Чехов в своих нажитых приемах и Станиславский знали хорошо, что, подходя к этим удачным пятнам роли, они должны использовать не внешние краски, а ту мысль, те переживания, которые возбудили эти краски в первый раз. Стало быть, фантазия, мысль, подсказанная актером его нервам, обращалась именно к психологическому источнику этого художественного выражения, а не просто к внешнему выражению. А вот когда я вижу, как Тартюф в сцене ухаживания за Эльмирой выражает свое волнение тем, что его правая рука не остается спокойной и пальцы на ней судорожно двигаются, я не воспринимаю этого, я чувствую, что это сделано, а не вызвано живыми эмоциями. Стало быть, актер попадает на неприемлемый штамп. Я и говорю, что бороться с такими штампами должно окунувши свою мысль во второй план, вспомня сущность Тартюфа в данной интерпретации. Мысль подскажет и источник внешней краски.

Все это я говорю о штампах, нажитых актерами Художественного театра после много раз сыгранных ролей. Я не касаюсь тех, так сказать, классических штампов, которые преподавались в школах старого театра и которые до сих пор еще попадают в особенности среди неопытных молодых актеров, не подошедших близко к искусству Художественного театра хотя бы через ГИТИС. Это те штампованные приемы игры, штампованные выражения любви, ревности, веселья, негодования – весьма немногочисленных человеческих чувств, приемы, о которых много раз

говорено и которые наконец-то постепенно вытравляются из актерского искусства. И в последнее время я потому так упорно подчеркиваю необходимость «физического самочувствия», что считаю это великолепным средством для борьбы со штампами. Этот элемент творчества актера – «физическое самочувствие» – сейчас едва намечается. Но мы уже пробуем составить программу упражнений по физическому самочувствию для постановки в школах.

Можно набрать без труда сотню упражнений голода, жары... «я голодный», «напился», «устал» и т. д. И более глубоких, сложных самочувствий, как, например: четыре часа утра; был пожар; все на ногах; какое-то утомление, непохожее на привычную усталость; а у Вершинина в этом утомлении какая-то особая жажда жизни. Маша приходит с Вершининым во втором действии. Февраль. Идет снег. Она еще стряхивает снежинки со своего боа, потирает руки, поводит плечами от озноба, попадая в теплую комнату. Ирина приходит с телеграфа, усталая, еле на ногах держится. Федотик прибежал с пожара, погоревший, от него пахнет гарью; он вынимает из кармана носовой платок, – и тот пропитан гарью...

Пойдем по всем пьесам. Тартюф ухаживает за Эльмирой. Какое у него физическое самочувствие? Несчастливцев идет пешком от Керчи до Вологды. Он останавливается перед дорогой, ведущей в усадьбу его тетки, с вопросом: идти к ней или продолжать свой путь? Он очень устал. А когда он потом заговаривает об этой усталости, видно, что он устал не только от этого пути, но и от всей своей тяжелой театральной работы.

Человек обрадовался. Как он обрадовался, почему обрадовался? Физическое самочувствие радости может иметь множество оттенков и чувства, и темперамента, и даже психологических пружин.

Хочется спать. Тузенбах задремал тут же, в комнате девушек. Потом просыпается наконец в каком-то блаженно-сонном состоянии, даже исполненном приятности от неясности ощущений.

Когда идет сцена – после завтрака с вином, после сытного обеда, перед едой, перед выпивкой, в приятном обществе, в деловом настроении? Нет пределов фантазии, работающей в психофизике человека, для выбора физического самочувствия. Очень точно подобраны оба слова, именно – физическое самочувствие.

Надо говорить актерам: когда вы поняли физическое самочувствие, не думайте, что вы его уже схватили. Это, оказывается, вовсе не так легко. Такая великолепная актриса, как Тарасова, несколько репетиций никак не могла найти удачного прихода во втором действии «Трех сестер», когда она входит с улицы, запорошенная снегом. Такая прекрасная и опытная актриса, как Степанова, несколько репетиций не могла как следует найти самочувствие усталости, казалось бы, самое простое. Через несколько реплик она об этом физическом самочувствии забывала.

Понять – еще не значит охватить, осознать. Но и осознать – еще вовсе не значит быть готовым для выполнения. Идем еще дальше. Найти и воплотить на репетиции – еще не значит нажать эти приемы, потому что когда

репетиция переносится на сцену, то самочувствие, которое было найдено, рассеивается среди других больших задач роли. Нашел актер самочувствие па сцене, на репетиции – и это еще не все, потому что когда он оденется и загримируется, опять нечто важное может улетучиться. Между тем по опыту не только моему в последних спектаклях, но уже испробованному другими режиссерами, найденное самочувствие может производить совершенно чудодейственные результаты. Сцена неожиданно становится очень жизненной, образ неожиданно становится ярким, живым...

## **О простоте актера**

*Отрывок из статьи*

Это только кажется, что простота актера лишь частная тема актерской техники. А на самом деле, если как следует вникнуть в эту тему, то будут захвачены решительно все стороны актерского искусства. Есть простота и простота. Простота, переходящая в простецкость: «простота», про которую говорится, что она хуже воровства; простота актеров, которые, с нашей точки зрения, до предела заштампованы (а сказать им, что они не просты, – они удивятся, не поймут и сочтут за придирку); простота, задерживающая полет фантазии. Есть простота театральная, то есть доходчивая, заразительная, и простота, при всем благородстве переживаний, скучная, комнатная. Есть простота, до которой актер дошел путем очень большой технической, искусственной работы, и простота, найденная путем сложных углублений, исканий, работы над собой, над своими сценическими качествами, путем скрупулезного очищения своих приемов от искусственности. Бывает, наконец, простота, с которой, кажется, актер пришел на сцену с первых своих шагов и которую актер никогда не подвергал никаким соблазнам и испытаниям, словно этот актер и родился специально для подмостков – стихийно сценичен.

Это, пожалуй, самый любопытный пример актерской простоты, в особенности если сослаться, положим, на двух таких актеров, как Качалов, и Леонидов. И из такого сопоставления легко увидеть, что степень или характер простоты еще не является решительной оценкой актера. Простота Варламова и Давыдова; простота Ермоловой и Садовской; простота Добронравова и Хмелева, – это все не разные степени, а разные качества актерской простоты.

Стремление к простоте, я думаю, зародилось в театре сразу, с первых шагов актерского искусства; и как бы сразу вступило в бой с искусством «представления», со всеми теми его элементами, которые создавал в самые разные века театр. Как будто с самого начала театра актер, желая завоевать внимание, сочувствие, аплодисменты, хлопанье в ладоши, «браво» от публики, искал путей к этому: сценических или театральных приемов. Охваченный идейным содержанием, возвышенной фантазией и темами крупного масштаба, все равно, трагическими или комическими, создавая игру страстями, человеческими чувствами на арене перед публикой, актер

невольно вдохновляется приемами, оторванными от быта, от простых чувств, от будничных переживаний. И тут же или на другой день, или после хмеля успехов, чувство глубокой правды как бы заставляло его спохватываться и стараться либо преодолеть излишнюю оторванность от жизни, либо эту самую оторванность наполнить простым, жизненным содержанием.

Когда думаешь об актерах прошлых эпох театрального искусства, все равно, игравших ли трагедии Еврипида, Эсхила или комедии Плавта и Аристофана, или, в дальнейшем, комедии дель арте, Гольдони, или Мольера, или Шекспира и т. д., до наших времен, – то мысленно наблюдаешь во все эпохи и во все периоды развития театра эти параллельные пути актерских стремлений.

Они, эти пути, иногда резко расходятся: трагик презрительно относится к быту, к мелким, с его точки зрения, будничным темам театра, а комик, который не может, да и не хочет возвыситься над этим бытом, наоборот, старательно в нем копается; оба идут по резко враждебным линиям искусства. Но в то же время комик прав, когда издевается над трагиком, если тот в напыщенности, в ходульности теряет тот чудеснейший и важнейший аромат живой души, который как бы и должен составлять само зерно актерского искусства. И трагик где-то, когда-то, в какие-то более трезвые минуты своего восприятия театра должен признать, что комик бывает прав. В то же время трагик прав, когда комик ограничивается мелкими, случайными, смешными или вообще характерными особенностями быта, совершенно притупляя свою фантазию и свое человеческое достоинство и как бы отказываясь от высокой миссии поднимать фантазию и чувство зрителя над землей для более высоких духовных задач. На это комик иногда отвечает таким вдохновенным, таким глубоко проникновенным, прозорливым вниманием к смешным сторонам человеческого существования и при этом находит в себе такие театральные, актерские средства заразить своим восприятием многотысячную публику, что становится великим и равным трагику. Вот эти два параллельных пути, то приближающиеся, то расходящиеся, и моментами скрещивание этих путей, а в идеале – полное слияние их до глубокого синтеза и составляет сейчас, а может быть, составляло и десятки или сотни лет тому назад, еще при Шекспире, а может быть, и еще гораздо раньше – самое настоящее искание подлинного искусства.

Отсюда и непрерывная, упорная работа в искусстве, тем более упорная, тем более непрерывная, чем выше оценивается значение искусства в стране. Упорное искание такой простоты, которая не погружала бы актерскую фантазию в мелочи, в случайности, во все, что может казаться для искусства низменным, но, сохраняя черты и образы живого человека, помогало бы актеру поднимать свое воображение и тем самым поднимать воображение и фантазию зрителя до образов высокообобщающих, до всего того, что называется поэзией.

Вот почему я и говорю, что при обсуждении темы о простоте актера будут захвачены решительно все области актерского искусства. Тут и



вопросы техники актерской, и драматургических задач, питающих актера; тут и комедия, и пафос. Тут и бесконечная градация жанров.

И, может быть, вот три важнейших явления актерского искусства – искренность, индивидуальность и театральность.

Мне сейчас кажется, что для того, чтобы помочь разработке техники актерского искусства, надо говорить о всех элементах актерского творчества, о каждом отдельно, основываясь на моем практическом опыте, на моем чувствовании актерского творчества и в особенности на моем знакомстве со множеством актерских индивидуальностей. Сводка всех этих фрагментов, высказываний, конечно, не составит еще науки. Наука придет от разработки вопросов «как», а не «что», как работать с молодым актером. Попробую перебрать эти элементы (сейчас это будет продиктовано в полном беспорядке, без системы, без какой-нибудь тенденциозной последовательности).

1. *Переживание*. Как только начнем говорить об этой области, так очень быстро увидим, что и само слово это уже не удовлетворяет тем понятиям, которые в него вложены. «Актер переживания» и «актер представления» мне не кажутся уже до такой степени антиподами, то есть противоположностями, как это предполагалось, когда Станиславский еще только начинал вводить свои педагогико-теоретические размышления в ясное, определенное русло. И то, что мы часто видим на целом ряде практических примеров, как «актер представления» по-настоящему переживает или «актер переживания» ловко и умело представляет, непременно приведет к тому, чтобы определение «переживание» было заменено чем-то другим.

2. *Естественность* – это как-то соответствует простоте и искренности. Вот тут-то и начнутся контроверзы, хотя бы такая: естественность – а если пьеса в стихах?.. Отчего часто обыватели, очень умные, не какие-нибудь заядлые консерваторы, но не обладающие театральной культурой, говорят: «Не хожу в театр, потому что очень много там неправды!» Что это за правда театральная? Где границы тождественности органических, естественных самочувствий актера с театральными?..

3. *Заразительность*. Что это такое? В сущности говоря, заразительность и есть талант. Одна актерская индивидуальность обладает заразительностью, скажем, драматических переживаний, другая – комических. Один актер чуть только послал свою мысль тем нервам, которые участвуют в данной области переживаний, как эти нервы немедленно заражают зрительный зал: у актера чуть дрогнул голос, он только поднес палец к глазам, как будто смахнуть слезу, – публика уже готова плакать. Другая индивидуальность, чаще женская, заливается на сцене самыми настоящими слезами, а публика сидит холодная, сухая. Один актер сказал еще только полфразы с комическим содержанием, даже только, может быть, взглянул, прежде чем говорить эту фразу, – и весь зал уже улыбается. А другой старается рассмешить изо всех сил – и это ему не удается. О каких нервах актерского физического существа здесь идет речь? Но вот тут-то и скажется, у кого есть талант – драматический, лирический, комический.

И вот для актерской науки встает большой, важный, страшный вопрос: можно этому научить или нет? Может быть, не научить, а внушить, воспитать, привить, может быть, даже опять-таки заразить всем этим? Или с таким даром надо родиться?

...Вероятно, в этой же области будут задеты мысли о внешних данных актера: голос, лицо, глаза, жест, – все то, что помогает заразительности, ее силе и яркости.

4. *Обаяние*. Что это такое? Как это ни странно, но такой великий режиссер, как Станиславский, сознательно пришел к силе актерского обаяния очень не скоро. А между тем эта черта едва ли не самая решающая в области актерской или, вернее сказать, в области заразительности и влияния актера на театральный зал. Актер и в особенности актриса никогда сами не знают границ своей обаятельности или даже присутствия ее. Казалось бы, что восприятие обаяния слишком субъективно, нельзя из этого качества делать предмет какого-нибудь научного исследования. А между тем театральная зала чувствует присутствие обаяния или отсутствие этого обаяния почти во всей своей массе. Какую роль играет обаяние актера в достижении его творческих задач, в успешности проведения этих задач? Актер малообаятельный может всеми другими своими качествами создавать образ и верный, и глубокий, и характерный. Актер может проявить и фантазию, и ум, и вкус, но его влияние на восприятие зрителя будет где-то, у какого-то порога останавливаться, задерживаться. Между тем как актер с обаянием как-то широко, властно захватит зрителя. Можно ли привить обаяние, воспитать обаяние?

Я приведу примеры в высокой степени убедительные, когда актер в течение многих-многих лет своей практики считался актером необаятельным и когда и где он это обаяние находил. Наверное скажу, что мы натолкнемся здесь на вопрос об амплуа актера.

5. *Искренность*. Может быть, это то же самое, что естественность, простота. Когда я мысленно перебираю ряд актеров, чрезвычайно, беспредельно на сцене искренних, поражавших своей естественностью и простотой, то я почти во всех случаях натываюсь на то, что у этих актеров отсутствовала сколько-нибудь выразительная или обработанная техника: Варламов, Лешковская, Никулина. В иных случаях мне кажется, что актер только в отдельных кусках своей роли был искренен, и как раз именно на этих кусках как бы исчезала вся техническая работа над ролью.

6. Может ли быть создание театрального образа у актера, не нашедшего ту великую простоту, к какой стремится русское искусство? Может ли быть создание, если актер разрабатывает роль, а не переживает ее? Этот вопрос коренным образом сливается с вопросом о простоте, о переживаниях или представлении. И что такое создание? Опять-таки, перебирая из моего опыта разные актерские индивидуальности, я наткнулся на такое явление, о котором не раз потом говорил. Слава актера, репутация его складывается не по количеству сыгранных им ролей, а по числу только *созданных* им ролей. Вот актер такой-то. Слава о нем и при жизни была большая и гремит после

смерти его. Почти вся его карьера прошла па моих глазах. Но вся его репутация держалась на тех четырех-пяти ролях, которые он создал. Сыграл он, может быть, ролей триста-четыреста. Из них вот эти пять создал. Ну, ролей пятьдесят играл хорошо, остальные все играл просто плохо. И тем не менее он знаменит, и тем не менее он внес что-то в историю русского искусства. А вот актер или актриса, сыгравшие тоже четыреста ролей, может быть, пятьсот, шестьсот ролей, и все хорошо, многие даже очень хорошо, но ни одной роли не *создали*. И слава о них исчезнет вместе с ними.

Пути к созданию роли чрезвычайно глубоки. И, конечно, все напряжение работы Станиславского сводилось к тому, что он как бы признавал на сцене роль только созданную (я говорю о второй, важнейшей половине его деятельности – педагогической, а не первой – режиссерской).

Сюда же попадает вопрос такой: могут ли быть создания актера в литературе не его нации?

7. *Театральность.*

8. *Индивидуальность.*

9. *Личность актера.*

Когда я всматриваюсь во все девять, десять, может быть, двенадцать отделов элементов актерского творчества, то они у меня складываются в трех больших главах.

Первая – личность актера, его индивидуальные качества, его обаяние, фантазия, способность к вдохновению, заразительность его нервов. Вот это все вместе я называю одним определением – личность актера.

Вторая – естественность, искренность переживания.

А третья – техника, опыт.

Воспитать можно и качества второй «главы» и качества третьей. Можно смолоду приготовить актера к естественности, к высокой простоте, научить его быть на сцене искренним, можно привить ему вкус, можно правильно направить его практическую работу, подсказать нештампованные приемы техники, ускорить приобретение опыта. Но как нельзя вложить в актера внешние данные, так нельзя и привить его личности обаяние. Можно более или менее успешно побороться с недостатками индивидуальными, с личными особенностями, можно помочь развитию имеющихся качеств, можно развить способность к фантазии, можно воспитать вкус, можно воспитать гражданственность. Но все наличие этих способностей в работе всегда будет приводить к подделке, к суррогату (при отсутствии заразительности, обаяния). До какого-то предела еще можно рассчитывать на силу «моисеева жезла», то есть долбление камня, пока из него не просочится живая вода. Но это будут только случаи, будет нечто кажущееся, а не прочное, не истинное.

## **§1.2. Система виховання актора за К.С. Станіславським**

Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах Том 4. Работа актера над ролью. – М.: Искусство, 1991.

### **ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК 1926-1938 ГОДОВ**

С. 380-383

Систему нельзя выучить. На ней надо воспитываться, получить от нее культуру, провести через себя, сделать ее второй натурой.

На что осужден актер без воображения? Или уходить со сцены, или всю жизнь зависеть от режиссера, который будет питать его своим воображением, как грудного ребенка кашей. Такого актера приходится вести за собой, как слепого поводырю. Ему нужно все указывать, то есть создавать ему магическое «если б», все задачи, из него вытекающие, подсказывать, какие у него возникают в душе стремления, толкать на действия, оправдывать их. Указывать верный объект, чтоб направлять внимание. Раскапывать текст и под ним искать сквозное действие и сверхзадачу. Словом, создавать всю роль. В этих случаях актер играет роль граммофонной пластинки, повторяющей то, что на нее наговорят.

Таким образом, начиная с предлагаемых обстоятельств, кончая оправданием каждой секунды пребывания на сцене и каждой мелочи, встречающейся на пути творчества, – все требует воображения.

Жизненная правда на сцене совсем не то, что в действительности. На сцене правда то, во что веришь, а в жизни правда то, что на самом деле существует.

Нельзя повторять своих вчерашних переживаний. Они стираются, как мел с грифельной доски, и каждый раз сызнова пишутся на ней. Неизменной остается линия внутреннего действия, как красные нестирающиеся линейки на грифельной доске.

Под словом «вдохновение» понимают сильное повышение настроения, доходящее до пафоса. А разве в немой паузе не может быть вдохновения?

Нужна техника не только для подготовки вдохновения, но и для того, чтоб в момент его возникновения не мешать ему.

Что такое на самом деле творческое вдохновение? Это такое благоприятное для актерской созидательной работы состояние, при котором творческое самочувствие и, в частности, все его составные элементы достигают наиболее правильного, органически-естественного состояния, помогающего артисту глубоко и чутко проникать и понимать (то есть чувствовать) наиболее важные, интимные, глубокие и сокровенные глубины и духовную сущность исполняемой роли или пьесы. Освещенная особым светом сегодняшнего дня, случайных жизненных комплексов, старая, уже не раз изведенная творческая тема становится новой. В ней вскрываются неожиданные, забытые или не замеченные ранее основные элементы, частности, подробности, которые заставляют артиста по-новому,

глубокомысленно и серьезно смотреть на произведение. От этого роль обновляется, она получает элементы новизны и неожиданности, вроде тех, которые впервые заставили трепетать сердце при первом знакомстве с нею. Отсюда обострение творческого увлечения и, главное, усиление чувства правды и веры в подлинность и важность того, что совершается на сцене. Предлагаемые обстоятельства, задачи, действие представляются при таком творческом состоянии исключительно важными, красивыми и нужными, что еще больше заставляет ценить их и увлекаться ими.

Чем гластее и пестрее внешность постановки, тем сильнее и содержательнее должна быть внутренняя сторона актерской работы. Яркая форма требует еще более яркого переживания. Чем сложнее и гластее внешняя форма спектакля, тем лучших актеров она требует для борьбы и перевеса внутреннего над внешним. Ошибаются те, кто хочет внешним блеском закрыть отсутствие актеров. При этом он закрывает не только актера, но, главным образом, внутреннюю сущность произведения, его душу, без которой и само произведение становится мертвым.

Когда нездоровье или какое-нибудь постороннее дело отвлекают от зрителя в себя самого, играешь лучше и можешь дойти до вдохновения.

Хороший, отзывчивый зрительный зал, правильно и по существу реагирующий, поджигает и дает охоту играть.

Актеру должно относиться к воображаемой жизни совершенно так же, как к действительности. «Если б» для нас должно быть – есть (быль).

Можно мечтать пассивно и самому находиться в стороне и смотреть на мечту, как зритель (некоторые артисты и режиссеры так мечтают и копируют свои мысленные видения).

Можно мечтать активно, то есть быть действующим лицом своей мечты, находиться в самом центре создаваемой жизни и предлагаемых обстоятельств. Это называется «я емь».

Направлять творчество, точно корабль рулем, должно сознание, а творить должно в большей своей части – творческое бессознание.

Культура системы подготавливает почву для максимума вдохновения.

Предупредить: система вначале мешает. Когда учишься, на ходу, осторожно вводить новое. Иначе система ради системы.

Во время игры забыть о системе; что есть, то есть.

Если роль пошла интуитивно – забыть о системе.

Если роль не идет – нужна система. Система – культура. Она путеводитель, она направляет. Система проще, чем кажется.

Исправления при новом издании «Работы над собой» (переживание).

Приспособления. Моя система для всех наций. У всех людей природа одна, а приспособления – разные. Приспособления система не трогает.

Часто природа творит, а сам артист не ведает, что из этого получается. Он слепо повинуется внутреннему голосу и уже после творчества узнает от других то, что у него вышло удачно.

— Кто вас надоумил засмеяться в самый трагический момент? – говорит актеру кто-нибудь из смотрящих.

— Когда? Где? Я не смеялся, – оправдывается актер.

— Чего вы извиняетесь, – возражают ему.— Это очень хорошо, что вы рассмеялись...

— Хорошо? – недоумевает актер. – Почему же хорошо?

Только после того, как ему объясняют то, что сам он сделал на сцене, актер начинает понимать и оценивать задним числом то, что у него помимо воли случайно вышло. Но потом, после большой вдумчивой, проникновенной работы, он в конце концов поймет мудрое намерение природы и включит подсказанное ею в линию и трактовку роли.

Но бывает и так: для актера остается тайной то, что он только что сделал на сцене. И даже тогда, когда ему начинают говорить об этом, он не понимает того, что сделал, и гениальная блеска роли, на мгновение мелькнувшая, исчезает навсегда. Но на другой раз появляется не менее значительная блеска в том же месте роли, потому что природа неисчерпаема в своих изобретениях. Вот эти свежие, на сегодняшний день заготовленные гениальные штрихи роли рождаются природой с необыкновенной смелостью и неподражаемой яркостью и выразительностью. Никакая техника не может тягаться с ней в этом искусстве. А эта непосредственность в творчестве и является наиболее ценной в нашем искусстве, потому что она дает ту жизненную неожиданность, которой не придумает ни один артист, не подскажет ни один режиссер. «Этого из мозга не вытянешь!» – говорят артисты.

Задачи сознательны. Но те приспособления и пути, которыми эти задачи выполняются, – могут быть интуитивны, бессознательны. Часто именно они-то и бывают наиболее интересны, сильны, жизненны и неотразимы.

Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9-ти т. – Т. 3. Работа актера над собой. – Ч. 2 – Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М., 1990.

## **Х. СЦЕНИЧЕСКОЕ ОБАЯНИЕ И МАНКОСТЬ**

С. 268-270

– Перехожу к сценическому об а я н и ю и м а н к о с т и.

Знаете ли вы таких актеров, которым стоит только появиться на сцене, и зрители их уже любят? За что? За красоту? Но очень часто ее нет. За голос? И он нередко отсутствует. За талант? Он не всегда заслуживает восхищения. За что же? За то неуловимое свойство, которое мы называем обаянием. Это необъяснимая привлекательность всего существа актера, у которого даже недостатки превращаются в достоинства, которые копируются его поклонниками и подражателями.

Таким актерам позволяется все, даже плохая игра. Пусть они только почаще выходят на сцену и остаются на ней подольше для того, чтоб зрители

видели своего любимца и любовались им.

Нередко, встречая таких актеров в жизни, даже самые горячие их театральные поклонники говорят с разочарованием: "Ой! Какой он неинтересный на свободе!" Но рампа точно освещает в нем такие достоинства, которые неизменно подкупают. Недаром же это свойство называется "сценическим", а не жизненным обаянием.

Большое счастье обладать им, так как оно заранее обеспечивает успех у зрителей, помогает актеру проводить в толпу свои творческие замыслы, украшающие роль и его искусство.

Но как важно, чтоб актер осторожно, умело и скромно пользовался своим природным даром! Беда, если он не поймет этого и начнет эксплуатировать, торговать своей манкостью. Таких актеров прозвали за кулисами "кокотами". Они, наподобие проституток, продают свои прелести, выходя на подмостки, чтоб показать их как таковые для себя самого, для своей выгоды, успеха, а не пользуются своим обаянием для создаваемого ими образа.

Это опасная ошибка. Мы знаем немало случаев, когда природный сценический дар "обаяния" является причиной гибели актера, вся забота и техника которого сводилась в конце концов исключительно к самопоказыванию.

Точно в отместку за это и за неумение пользоваться дарами природы последняя жестоко мстила ему, потому что самолюбование и самопоказывание заслоняли собой, искажали и уничтожали самое "обаяние". Актеры становились жертвой собственного прекрасного природного дара.

Другая опасность "сценического обаяния" в том, что актеры, одаренные им от природы, становятся однообразными, потому что всегда выставляют самих себя напоказ. Если же [такой актер] прячется за образ, то слышит возгласы своих поклонниц: "Фу! Какой гадкий! Зачем он себя изуродовал!" Боязнь не угодить поклонницам заставляет его при выходе на сцену скорее цепляться за природное спасительное свойство и заботиться о том, чтоб оно проглядывало через грим, костюм и общий вид роли, которая нередко не нуждается в индивидуальных свойствах исполнителя-актера.

Но бывают актеры с другого рода "сценическим обаянием". Они не должны показывать себя в своем природном виде, так как они как раз не только лишены личного обаяния, но даже обладают недостатком полного отсутствия сценической манкости. Но стоит такому актеру надеть на себя парик, бороду, наложить грим, совершенно скрывающий его человеческую личность, и он становится "сценически обаятельным". Манит не он сам, как человек, а манит его артистическое, творческое обаяние.

В самом его творчестве скрыта какая-то мягкость, тонкость, грация или, может быть, смелость, красочность, даже дерзость, меткость, которые прельщают.

Скажу несколько слов о бедных актерам, лишенных и того и Другого вида сценического обаяния. В их природе скрыто что-то отталкивающее от себя. Нередко случается, что эти люди выигрывают в жизни: "какой он

милый!" – говорят про него, когда видят его "на свободе". "Почему же он такой неприятный на сцене?" – добавляют с недоумением. А ведь эти люди нередко бывают куда умнее, даровитее, честнее в своем искусстве и творчестве, чем те, кто одарен неотразимым "сценическим обаянием", которому все прощается.

К таким несправедливо обиженным природой актерам надо хорошо приглядеться и привыкнуть. Только после этого удастся познать их подлинные артистические достоинства. Нередко такое разглядывание происходит долго, и признание таланта задерживается.

Возникает вопрос: неужели нет средств, с одной стороны, создавать в себе, хотя бы в известной мере, то "сценическое обаяние", которое не дано природой, а с другой стороны, неужели нельзя бороться с отталкивающими свойствами актера, обиженного судьбой?

Да, можно, но лишь в известной мере. Причем не столько в смысле самого создания обаяния, сколько со стороны уничтожения отталкивающих недостатков. Конечно, надо, прежде всего, их понять, то есть почувствовать самому артисту, и потом, познав их, научиться бороться с ними. Это нелегко и требует большой наблюдательности, познания самого себя, огромного терпения и систематической работы по искоренению природных свойств и жизненных привычек.

Что же касается прививки себе того непонятного, что манит к себе зрителя, то эта работа еще труднее и, может быть, невозможна.

Одной из важных помощниц в этой области [является] привычка. Зритель может освоиться и с недостатками актера, которые приобретают манкость, так как от привычки перестаешь видеть то, что раньше шокировало.

До некоторой степени можно даже сделать "сценическое обаяние" благородными приемами игры, хорошей школой, которые сами по себе сценично обаятельны.

Мы нередко слышим такое выражение: "Как обыгрался такой-то актер! Не узнаешь! А прежде какой он был неприятный".

В ответ на это можно сказать:

"Работа и познание своего искусства создали эту перемену". Искусство красит и облагораживает. А то, что красиво и благородно, то и манко.

## XI. ЭТИКА И ДИСЦИПЛИНА

С. 271-299

..... 19... г.

Я получил повестку, приглашающую меня явиться сегодня в девять часов утра в наш театр. Вход с главного артистического подъезда.

Первый, кого я встретил в передней, был наш милый и трогательный Иван Платонович.

Когда все ученики собрались, он объявил нам, что Аркадий Николаевич решил занять школу в народных сценах возобновляемой пьесы



Островского "Горячее сердце". Это нужно ему для проверки выработанного нами внутреннего сценического самочувствия и укрепления его в обстановке спектакля и публичного выступления.

Однако, прежде чем пускать на сцену неопытных учеников, не имеющих представления о закулисном мире, необходимо, по словам Рахманова, познакомить их с условиями нашей актерской жизни. Надо, чтоб мы узнали расположение помещения за сценой, входов и выходов. Это необходимо на случай пожара. Участникам спектакля необходимо знать, где помещаются артистические уборные с ваннами и душем, гримерские, костюмерные отделения, вечерние склады бутафории, музейных вещей, все отделы многочисленных цехов театра, комната электротехников, фойе рабочих.

Необходимо также показать новичкам сложную конструкцию сцены, чтоб они познали ее опасные места, как например: провалы, люки в полу, куда можно упасть в темноте, вращающуюся сцену с огромной подпольной фермой, которая может раздавить и смять человека, спуски и подъемы тяжелых софитов, декоративных полотен, которые могут прошибить голову, наконец, места на сцене, на которых можно, или, напротив, нельзя ходить во время действия, без риска быть замеченными зрителями при открытом занавесе.

С целью такого ознакомления Иван Платонович предпринял подробный осмотр сцены и закулисы. Нам показали все ее секреты и отделы: люки, трюмы, рабочие площадки, перекидные мостки, колосники, электрическое оборудование, регуляторную и реостатную комнаты, огромные шкафы с электрическими приборами, фонарями и проч.

Нас водили по огромным главным и малым складам декораций, мебели, бутафорских вещей и реквизита. Мы были в оркестровой комнате со складом музыкальных инструментов.

Нам показали режиссерскую и репертуарную конторы, будку помощника режиссера на сцене, пожарные посты и выходы и проч. и проч.

Потом нас повели во двор, во все корпуса, где изготавливаются оформления постановок театра.

Это целая фабрика с огромными художественно-декорационными, скульптурными, поделочными, столярными, слесарными, бутафорскими, пошивочными, красильными, прачечными мастерскими. Мы были и в автомобильном гараже.

Нам показали квартиры для артистов и служащих, библиотеки, общежития рабочих, кухни, столовые, буфетные комнаты и проч. и проч.

Я был потрясен виденным, так как никогда не думал, что театр такая огромная и сложная организация.

– Эта "машина", дорогие мои, работает и день, и половину ночи, и зимой, и весной, и осенью, а летом, пока артисты разъезжают по гастролям, здесь в театре производится ремонт старых и изготовление новых постановок.

Судите сами, какая нужна организация для того, чтобы эта "машина"

работала в полном порядке, при полном контакте всех частей между собой. В противном случае – катастрофа.

Беда, если самый маленький винтик этой огромной "машины" заработает неправильно! Только один негодный винтик, говорю я, дорогие мои, может вызвать ужасные результаты, катастрофу с человеческими жертвами.

– Во! Катастрофу! Какую же? – заволновался Вьюнцов.

– Например, из-за небрежности рабочего сцены оборвется старый трос, упадет подвесной прожектор или огромный софит и убьет кого-нибудь из артистов. Штука-то какая!

– Во!!

– Или дадут не во-время сигнал и опустят люк – провал. Или по небрежности электротехника произойдет контакт, соединение проводов в таком месте, куда трудно проникнуть. Начнется пожар, паника, люди будут давить друг друга.

Могут произойти и [другие] неприятности.

Раньше времени закроют занавес. Это сорвет акт или конец его. Наоборот, могут раздернуть занавес и до начала спектакля. Эта оплошность обнаружит закулисную жизнь и ее работу, внесет в спектакль комическую нотку. Закулисный шум и разговоры создают дезорганизацию и деморализуют зрителей.

Стоит хотя бы самому маленькому исполнителю роли не явиться на сцену тотчас же по звонку ведущего спектакль помощника режиссера, и уже задержка неизбежно произошла. Пока найдут неаккуратного актера по лабиринтам закулисного мира, пока водворят его на место, пройдет немало времени. Конечно, опоздавший приведет в свое оправдание сотни причин: не слышал звонка, не успел переодеться или перегримироваться, разорвался костюм и проч. и проч. Но разве все эти оправдания вернут излишнюю затяжку вечера, разве они залечат изъян, трещину?!

Не забывайте, что в театре очень много активных и помогающих участников спектакля, и если каждый из них будет недостаточно внимателен, то кто же поручится за то, что такая же задержка и трещина не произойдут среди акта, [например] актеры не выйдут во-время на сцену, чем поставят своих партнеров в безвыходное положение.

Эти задержки и недоразумения могут быть вызваны не только артистами, но и рабочими сцены, бутафорами, электротехниками, которые забудут поставить на место необходимые для игры предметы или выполнить по сигналу порученное им дело, или выполнить звуковой или световой эффект.

Каждый член театральной корпорации должен во всякую минуту чувствовать себя "винтом" большой, сложной машины. Он должен ясно сознавать вред, который может причинить всему делу его неправильное действие и отклонение от установленной для него линии.

Вы все, ученики, тоже явитесь маленькими винтиками огромной сложной машины – театра и от вас будет зависеть успех, судьба, строй

спектакля не только в те моменты, когда занавес поднят, но и тогда, когда он закрыт и за кулисами происходит трудная физическая работа по перестановке огромных стенок декораций, по сооружению огромных подмостков, а в уборных артистов производятся спешные переодевания и перегримировки. Публика чувствует, когда все эти работы выполняются беспорядочно, неорганизованно. Усилия рабочих за закрытым занавесом передаются в зрительный зал, проявляясь в общей тяжести и загруженности спектакля.

Если же прибавить к этому возможные затяжки антрактов, то судьба спектакля окажется в большой опасности.

Чтоб избежать этой опасности, существует одно средство – ж\_е\_л\_е\_з\_н\_а\_я\_д\_и\_с\_ц\_и\_п\_л\_и\_н\_а. Она необходима при всяком коллективном творчестве. Будь то оркестр, хор, другой какой-нибудь ансамбль.

Тем более это относится к сложному сценическому спектаклю.

Какая организация, какой образцовый порядок должны быть установлены в нашем коллективном творчестве только для того, чтоб внешняя, организационная часть спектакля протекала правильно, без перебоев.

Еще большего порядка, организации и дисциплины требует внутренняя, творческая сторона. В этой тонкой, сложной, щепетильной области работа должна протекать по всем строгим законам нашей душевной и органической природы.

Если принять во внимание, что эта работа проходит в очень тяжелых условиях публичного творчества, в обстановке сложной, громоздкой закулисной работы, то станет ясно, что требования к общей, внешней и духовной дисциплине намного повышаются. Без этого не удастся провести на сцене всех требований "системы". Они будут разбиваться о непобедимые внешние условия, уничтожающие правильное сценическое самочувствие творящих на сцене.

Чтоб бороться с этой опасностью, необходима еще более строгая дисциплина, еще более [высокие] требования к коллективной работе каждого, самого маленького винтика огромного театрального аппарата.

Но, дорогие мои, театр не только фабрика декораций, он и фабрика человеческих душ. Штука-то какая!

В театре выращиваются живые, человеческие создания артисто-роли.

Театр - художественная мастерская и школа для артистов и массовая аудитория для зрителей.

Театр пропускает сотни тысяч, миллионы людей! Миллионы, говорю я!! Театр заражает их благородным экстазом.

Теперь вы поняли, какая огромная машина, фабрика – театр. Чтоб заставить его правильно внешне функционировать, нужны строжайший порядок и железная дисциплина. Но, как сделать, чтоб они не давили, а помогали артисту?

Ведь в театре фабрикуется не только внешняя постановка – там

создаются роли, живые люди, их души и жизни человеческого духа. Это куда важнее и труднее, чем создание внешнего строя спектакля и жизни за кулисами, декораций, обстановки и внешнего режима.

Внутренняя работа требует еще большей внутренней дисциплины и этики.

\* \* \*

– Представьте себе на минуту, что вы пришли в театр играть большую роль. Через полчаса – начало спектакля. Опоздание произошло потому, что у вас в частной жизни много мелких забот и неприятностей. В квартире – беспорядок. Завелся домашний вор. Он украл недавно ваше пальто и новую пиджачную пару. Сейчас вы тоже в тревоге, так как, придя в уборную, заметили, что дома остался ключ от стола, где хранятся деньги. Ну, как и их украдут?! А завтра срок платежа за квартиру. Просрочить нельзя, так как ваши отношения с хозяйкой до последней степени обострены. А тут еще письмо из дома. Болен отец, и это вас мучает. Во-первых, потому что вы его любите, а во-вторых, потому что, случись с ним что-нибудь, вы лишитесь материальной поддержки. А жалование в театре маленькое.

Но самое неприятное то, что отношение к вам актеров и начальства плохое. Товарищи то и дело поднимают вас на смех. Они устраивают вам сюрпризы во время спектакля: то умышленно пропустят необходимую реплику, то неожиданно изменяют мизансцену, то шепнут вам во время действия что-нибудь обидное или неприличное. А вы человек робкий, теряетесь. Но это-то и нужно им, это-то и смешит других актеров. Они любят от скуки и ради потехи устраивать себе смешные номера.

Вникните поглубже в предлагаемые обстоятельства, которые я вам только что нарисовал, и решите сами: легко ли при таких условиях подготовить в себе необходимое для творчества сценическое самочувствие?

Конечно, мы все признали, что это трудная задача и особенно для короткого срока, который остался до начала спектакля. Дай бог успеть заgrimироваться и одеться.

– Ну, об этом не заботьтесь, – успокоил Торцов. – Привычные руки актера наложат парик на голову, а краски и наклейки на лицо. Это делается само собой, механически, так, что вы сами не заметите, как все будет готово. В самую последнюю минуту вы, во всяком случае, успеете прибежать на сцену. Занавес раздвинется, пока вы еще не справитесь с отдышкой. Но язык привычно проболтает первую сцену. А там, отдышавшись, можно будет подумать и о "сценическом самочувствии". Вы думаете, что я шучу, иронизирую?

Нет, к сожалению, приходится сознаться, что такое ненормальное отношение к своим артистическим обязанностям часто встречается в нашей закулисной жизни, – заключил Аркадий Николаевич.

После некоторой паузы он снова обратился к нам.

– Теперь, – сказал он, – я набросаю вам другую картину.

Условия вашей частной жизни, то есть домашние неприятности,

болезнь отца и прочее, остаются прежние. Но зато в театре вас ждет совсем иное. Там все члены артистической семьи поняли и поверили тому, о чем говорится в книге "Моя жизнь в искусстве". В ней сказано, что мы, артисты, – счастливые люди, так как судьба дала нам во всем необъятном пространстве мира несколько сотен кубических метров здания театра, в котором мы можем создавать себе свою особую прекрасную артистическую жизнь, [большой частью] протекающую в атмосфере творчества, мечты, ее сценического воплощения и общей, коллективной художественной работы при постоянном общении с гениями, вроде Шекспира, Пушкина, Гоголя, Мольера и других.

– Неужели этого мало, чтобы создать себе прекрасный уголок на земле?

Но кроме того, практически важно, что такая окружающая вас атмосфера способствует созданию сценического самочувствия.

– Который из двух вариантов нам дорог – ясно само собой. Неясны только средства его достижения.

– Они очень просты, – ответил Аркадий Николаевич. – Охраняйте сами ваш театр от "всякий скверны", и сами собой создадутся благоприятные условия для творчества и для создания сценического самочувствия.

На этот случай тоже дается нам практический совет; в книге "Моя жизнь в искусстве" говорится, что в театр нельзя входить с грязными ногами. Грязь, пыль отряхивайте снаружи, калоши оставляйте в передней вместе со всеми мелкими заботами, дрязгами и неприятностями, которые портят жизнь и отвлекают внимание от искусства.

Отхаркайтесь, прежде чем входить в театр. А войдя в него, уже не позволяйте себе плевать по всем углам. Между тем в подавляющем большинстве случаев актеры вносят в свой театр всякие житейские мерзости: сплетни, интриги, пересуды, клевету, зависть, мелкое самолюбие. В результате получается не храм искусства, а плевательница, сорница, помойка.

– Это, знаете ли, неизбежно, человечно. Успех, слава, соревнование, зависть, – заступался Говорков за театральные нравы.

– Все это надо с корнями вырвать из души, – еще энергичнее настаивал Торцов.

– Да разве это возможно? – продолжал спорить Говорков.

– Хорошо. Допустим, что совсем избавиться от житейских дрязг нельзя. Но временно не думать о них и отвлечься более интересным делом, конечно, можно, – решил Аркадий Николаевич. – Стоит крепко и сознательно захотеть этого.

– Легко сказать! – сомневался Говорков.

– Если же и это вам не по силам, то, – продолжал убеждать Аркадий Николаевич, – пожалуйста, живите вашими домашними дрязгами, но только про себя и не портите настроения другим.

– Это еще труднее. Каждому хочется облегчить душу, – не соглашались спорщики.

– [...] Надо однажды и навсегда понять, что перебирать на людях свое

грязное белье – невоспитанность. Что в этом сказывается отсутствие выдержки, неуважение к другим людям, эгоизм, распущенность, дурная привычка, – горячился Аркадий Николаевич. – Надо раз и навсегда отказаться от самооплакивания и самооплевывания. В обществе надо улыбаться [...]. Плачь и грусти дома или про себя, а на людях будь бодр, весел и приятен. Надо выработать в себе такую дисциплину, – настаивал Торцов.

– Мы бы рады, но как этого добиться? – недоумевали ученики.

– Думайте побольше о других и по меньше о себе. Заботьтесь об общем настроении и деле, а не о своем собственном, тогда и вам самим будет хорошо, – советовал Аркадий Николаевич.

– Если каждый из трехсот человек театрального коллектива будет приносить в театр бодрые чувства, то это излечит даже самого черного меланхолика, – продолжал нас убеждать Аркадий Николаевич. – Что лучше: копаться в своей душе и перебирать в ней все дрязги или же общими усилиями с помощью трехсот человек отвлекаться от самооплакивания и отдаваться в театре любимому делу?

Кто более свободен, тот ли, который сам себя постоянно ограждает от насилия, или тот, кто, забыв о себе, заботится о свободе других? Если все люди будут так поступать, то в конечном счете получится, что все человечество явится защитником моей личной свободы.

– Как же так? – не понимал Вьюнцов.

– Что ж тут непонятного? – удивился Аркадий Николаевич. – Если девяносто девять из ста человек заботятся об общей, а значит и моей свободе, то мне, сотому, будет очень хорошо жить на свете. Но зато если все девяносто девять человек будут думать лишь о своей личной свободе и ради нее угнетать других, а вместе с ними и меня, то, чтоб отстоять свою свободу, мне бы пришлось одному бороться со всеми девяносто девятью эгоистами. Заботясь только о своей свободе, они тем самым, против воли, насильствовали бы мою независимость. То же и в нашем деле. Пусть не один вы, а все члены театральной семьи думают о том, чтоб вам жилось хорошо в стенах театра. Тогда создастся атмосфера, которая поборет дурное настроение и заставит забыть житейские дрязги. В таких условиях вам легко будет работать.

Эту готовность к занятиям, это бодрое расположение духа я на своем языке называю п р е д р а б о ч и м с о с т о я н и е м. С ним всегда нужно приходить в театр.

Как видите, порядок, дисциплина, этика и прочее нужны нам не только для общего строя дела, но главным образом для художественных целей нашего искусства и творчества.

Первым условием для создания предрабочего состояния является выполнение девиза: "Л ю б и и с к у с с т в о в с е б е , а н е с е б я в и с к у с с т в е". Поэтому прежде всего заботьтесь о том, чтоб вашему искусству было хорошо в театре.

## ХП. ВНЕШНЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

С. 306-307

... 19... 2.

– Представьте себе, – говорил Аркадий Николаевич на сегодняшнем уроке, – что вы просыпаетесь, лежите заспанный, с заскорузлым телом; вам не хочется двигаться, не хочется вставать; у вас легкий утренний озноб. Но вы пересиливаете себя, делаете гимнастику, согреваетесь, расправляете мускулы не только тела, но и лица. Восстанавливается правильное кровообращение. Все члены, каждый палец рук и ног, все мышцы и мускулы свободно переливают энергию по всем направлениям от головы до ног и обратно.

Приведя в порядок тело, вы принимаетесь за голос и распеваетесь. Звук находит крепкую опору, становится плотным, сгущенным, металлическим; проникает во все резонаторы: и в переднюю часть маски, и в носовые раковины, и в голову, и в жесткое нёбо. Оттуда звук свободно вылетает, наполняя собой всю комнату. При этом резонаторы превосходно резонируют, а акустика комнаты звонко возвращает вам звук, точно для того, чтоб еще сильнее бодрить, будить энергию, жизнь и активность.

Ясная дикция, четкая фраза, красочная речь ищут мысли, чтоб ее отчеканить, сделать выпуклой и сильной.

А неожиданные интонации, просящиеся изнутри, заостряют речь и дают выразительность.

После этого вы входите в волны ритма и качаетесь в них при самых разнообразных темпах.

Во всей вашей физической природе создается порядок, дисциплина, стройность и гармония.

Все становится на свое место и получает указанное природой значение.

Теперь все части вашего физического аппарата в\_о\_п\_л\_о\_щ\_е\_н\_и\_я сделались гибкими, восприимчивыми, выразительными, чуткими, отзывчивыми, подвижными, как хорошо смазанная и налаженная машина, в которой все колесишки, ролики работают в полном соответствии друг с другом.

Трудно устоять на месте, хочется двигаться, действовать, выполнять внутренние приказы, выразить ж\_и\_з\_н\_ь с\_в\_о\_е\_г\_о ч\_е\_л\_о\_в\_е\_ч\_е\_с\_к\_о\_г\_о\_д\_у\_х\_а.

Во всем теле ощущаешь зуд к действию. Чувствуешь себя "на парах". Подобно детям, не знаешь, куда девать избыток энергии, и потому готов растратить ее зря на что попало.

Нужны задача, внутренний приказ, духовный материал, жизнь человеческого духа для воплощения ее. Если они явятся, то весь физический организм бросится на них со страстностью и энергией, не уступающей детской.

Такое физическое состояние артист должен научиться вызывать в себе

на сцене, приводя в порядок, разминая и пуская в действие все составные части своего телесного аппарата воплощения.

Это состояние мы и называем на нашем языке в\_н\_е\_ш\_н\_и\_м\_с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_м\_с\_а\_м\_о\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_и\_е\_м.

Наподобие внутреннего сценического самочувствия, оно складывается из своих составных частей – элементов, каковыми являются мимика, голос, интонация, речь, движение, пластика, физическое действие, общение и приспособление.

Все эти элементы внешнего сценического самочувствия должны быть превосходно упражнены, подготовлены, для того чтоб сделать физический аппарат воплощения, то есть телесную природу артиста, тонким, гибким, точным, ярким, пластичным, как то капризное чувство и неуловимая жизнь духа роли, которые он призван выражать.

Такой аппарат воплощения должен быть не только превосходно выработан, но и рабски подчинен внутренним приказам воли. Связь его с внутренней стороной и взаимодействие должны быть доведены до мгновенного, бессознательного, инстинктивного р\_е\_ф\_л\_е\_к\_с\_а.

### **ХIII. ОБЩЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ**

С. 311-347

– 2 –

... – Теперь, когда все три музыканта уселись на свои места и заиграли, оба органа, и левый, и правый, зазвучали. Резонаторы, собирающие в себе голоса отдельных элементов, действуют превосходно.

Аркадий Николаевич указал на нарисованные на чертеже флажки с надписями: "Внутреннее сценическое самочувствие" и "Внешнее сценическое самочувствие".

– Остается соединить оба резонатора воедино. Тогда образуется то состояние, которое мы называем на нашем языке о\_б\_щ\_е\_е\_с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_е\_с\_а\_м\_о\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_и\_е.

Как видно из чертежа, оно соединяет в себе к\_а\_к\_в\_н\_у\_т\_р\_е\_н\_н\_е\_е\_т\_а\_к\_и\_в\_н\_е\_ш\_н\_е\_е\_с\_а\_м\_о\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_и\_е.

При нем всякое создаваемое внутри чувство, настроение, переживание, р\_е\_ф\_л\_е\_к\_т\_о\_р\_н\_о отражается вовне. В таком состоянии артисту легко откликаться на все задачи, которые ставят перед ним пьеса, поэт, режиссер, наконец, он сам. Все душевные и физические элементы его самочувствия у него начеку и мгновенно откликаются на призыв. На них можно играть, как на клавишах или на струнах. Чуть ослабнет одна – подтянул колок и опять все налажено.

Чем непосредственнее, ярче, точнее рефлекс от внутреннего к внешнему, тем лучше, шире, полнее почувствует зритель ту жизнь человеческого духа роли, которая создается на сцене, ради которой написана пьеса и существует театр.



О\_б\_щ\_е\_е\_с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_е\_с\_а\_м\_о\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_и\_е –  
р\_а\_б\_о\_ч\_е\_е\_с\_а\_м\_о\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_и\_е.

Что бы ни делалось артистом в процессе творчества, он должен находиться в этом общем душевном и физическом состоянии. Читает ли актер в первый или сотый раз пьесу и роль, учит ли или повторяет ее текст, приступает ли к домашней или к репетиционной работе, ищет ли он духовного или физического материала для роли, думает ли о жизни ее человеческого духа, об ее внутреннем и внешнем образе, об ее страстях, чувствованиях, о помыслах и действиях, об общем внешнем виде, о костюме и гриме, словом, при всяком малейшем соприкосновении с ролью он должен непременно находиться в состоянии в\_н\_у\_т\_р\_е\_н\_н\_е\_г\_о и в\_н\_е\_ш\_н\_е\_г\_о, или о\_б\_щ\_е\_г\_о с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_г\_о с\_а\_м\_о\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_и\_я.

Без них нельзя подходить к роли. Они должны стать для каждого из нас на сцене однажды и навсегда нормальными, естественными, органическими - нашей второй натурой.

Сегодняшним уроком мы оканчиваем беглое изучение р\_а\_б\_о\_т\_ы н\_а\_д\_с\_о\_б\_о\_й.

Этим оканчивается и первый год нашего трехлетнего курса.

Теперь, после того как вы усвоили и умеете создавать в себе общее сценическое самочувствие, мы можем переходить с будущего года ко второй части программы – к\_р\_а\_б\_о\_т\_е\_н\_а\_д\_р\_о\_л\_ь\_ю.

Полученные вами за год сведения громоздятся, бродят в голове и сердце. Вам трудно совместить, поставить на свое место каждый из элементов, которые мы вынимали из нашего самочувствия поодиночке и рассматривали в отдельности.

Между тем то, что так тщательно в течение целого года изучалось, является самым простым, естественным человеческим состоянием, которое нам хорошо знакомо в действительности. Когда мы в жизни переживаем какие-то чувствования, в нас естественно, само собой, создается то состояние, которое мы, стоя на подмостках, называем общим сценическим самочувствием.

Оно и в реальной действительности складывается из тех же элементов, которые мы ищем в себе, когда выходим перед рампой. И в жизни нельзя без такого состояния отдаваться переживанию своей внутренней жизни, нельзя внешне выражать ее при общении.

К удивлению, то, что так хорошо нам известно, что в подлинной жизни приходит естественно, само собой, то бесследно исчезает или уродуется, лишь только артист выходит на подмостки. Нужны большая работа, изучение, привычка и техника, для того чтоб вернуть на сцену то, что в жизни так нормально для каждого человека.

Сложенное по отдельным элементам, общее сценическое самочувствие оказывается самым простым, нормальным человеческим состоянием. Среди мертвого царства декорационного полотна, кулис, красок, клея, картона и бутафории на подмостках общее сценическое самочувствие говорит нам о

подлинной, живой, человеческой жизни и о правде.

Как странно! Самые простые, естественные чувства и переживания превращаются в сложные явления, лишь только мы пытаемся анализировать и выражать их словами. Вот, например:

– Хотите конфетку? – протянул он нам коробочку, которую до того держал в руках. – Съешьте, а потом расскажите словами то, что вы будете ощущать и чувствовать при этом.

Вот видите! Куда легче выполнить самое обычное действие, чем потом описывать его. Для этого потребуются целые тома. Если сознательно вникать в самые привычные ощущения или механические действия, поразишься сложности их и непостижимости того, что мы в жизни совершаем без усилия и часто без сознания.

При изучении "системы" и в частности сценического самочувствия происходит то же. Самое состояние, которое мы разбираем, просто, естественно и хорошо знакомо, но анализ его является сложным.

Теперь, когда это трудное осталось позади, вам будет легко справиться с остальным и привыкнуть к правильному, естественному, живому самочувствию на сцене.

– 3 –

... .. 19... 2.

Сегодня Аркадий Николаевич пришел в класс с каким-то молчаливым незнакомцем, как говорят, режиссером. Урок посвящен был опять проверке сценического самочувствия у учеников.

Торцов вызвал на сцену Вьюнцова, который просил позволения показать вместе с Пуциным сцену Несчастливцева и Счастливецца из "Леса" Островского. Должно быть, последнее произведение их тайного халтурного репертуара.

Откровенно каюсь, что я самым нахальным образом подслушивал интимный разговор Торцова и Рахманова. Я случайно сел на такое место, где все было слышно. Прикрывал же я свое подслушивание сосредоточенностью над черновой записью дневника и чрезмерной углубленностью в работу.

Виноват ли я в том, что слышал их разговор?

– Молодец! – шептал Торцов Рахманову, радуясь на Вьюнцова. – Смотрите, пожалуйста! Какой у него крепкий объект и плотный круг внимания! Это, несомненно, самое подлинное сценическое самочувствие. Конечно, оно создано случайно. Нельзя же заподозрить Вьюнцова в том, что он прилежно изучил и овладел техникой сценического самочувствия. Ой! Разбойник! Вот вам, не угодно ли! Уже наиграл, как самый последний кривляка! Еще! Ну, конечно, от прежнего самочувствия не осталось и следа.

Каков, смотрите, пожалуйста! Ай да молодец! Выправился! Снова явились и правда и вера. Даже мысли доносит, а ведь это его больное место. Ух, как опять хватил! – страдал за Вьюнцова Аркадий Николаевич, когда тот выкинул грубейший фортель, подменил задачу и потерял "круг". –

Пожалуйста, так и есть, объект уже здесь, в зрительном зале. Теперь пойдет каша. Поздравляю: все элементы уже вывихнулись, чувство правды бежало, весь одеревенел от напряжения, голос сдавился, полезли актерские аффективные воспоминания, а за ними следом ломанье, трюки, штампы, да еще какие! Ну, конечно, теперь уж ничем не поправит!

Торцов не ошибся. Вьюнцов того наиграл, чего, как говорится у нас в школе, и "не пересмотришь". Так, например, для того чтобы показать, как Счастливецва ради тепла закатывали в ковер, а потом по приезде раскатывали, Вьюнцов ловко и, пожалуй, даже смешно катался по грязному полу сцены вдоль рампы.

– Хоть бы платье-то пожалел, бесстыдник, – вздыхал от огорчения Аркадий Николаевич и отвернулся.

– Какое изумительное создание наша природа, – философствовал он, чтобы отвлечься от сцены, обращаясь к незнакомцу. – Как все в ней сцеплено, слито и друг от друга зависит. Вот, например, сценическое самочувствие артиста. Малейший вывих одного из слагаемых нарушает все целое. Стоит подменить лишь один из правильных элементов, как остальные, в зависимости от него, логически и последовательно, начинают перерождаться. Неверная задача или объект, или неправильный круг внимания, или вывихнутое чувство правды и проч. перерождают аффективные воспоминания и чувствования, приспособления и проч. В связи с этим уродуются все остальные элементы и самое самочувствие. Совершенно так же, как в музыке. И там стоит одной фальшивой ноте закрасться в стройный аккорд, и благозвучие тотчас же превращается в "какофонию", "консонанс" в "диссонанс". Исправьте фальшивую ноту, и снова аккорд зазвучит.

То же и у нас: вырвите неправильный элемент, поставьте на его место правильный, и снова сценическое самочувствие зазвучит всеми нотами аккорда.

Оно нуждается во всех без исключения правильных элементах, из которых слагается. Лишь при их наличии создается то состояние артиста на сцене, которое мы определяем словами с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_е  
с\_а\_м\_о\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_и\_е.

Когда отрывок кончился и исполнители спустились в партер, Торцов сказал Вьюнцову:

– За начало – поцелую, а за конец – побью! Во что выродилось ваше хорошее самочувствие? Из каких элементов оно в конце концов сложилось?

Объект по ту сторону рампы, плюс изнасилованное чувство правды, плюс театральные, а не жизненные аффективные воспоминания, плюс общение, излучение, приспособления профессионального актерского, а не человеческого происхождения. Кроме того, все эти неправильности вызывали сильнейшее мышечное напряжение, отчего еще больше множились и крепились неправильности общего состояния.

Из всех этих фальшивых элементов складывается не "сценическое", а специфически "актерское" самочувствие, при котором нельзя ни творить, ни

переживать, а можно только л\_о\_м\_а\_т\_ь\_с\_я и забавлять глазающих зевак.

Такое неправильное самочувствие не может привести ни к творчеству, ни к искусству, а неизбежно ведет к самому плохому ремеслу.

Понимаете ли вы теперь, как важно и именно для вас правильное сценическое самочувствие. Только при нем вы можете выходить на сцену, без него вас нельзя пускать на нее. Вы совмещаете в себе двух разных актеров, не только друг на Друга не похожих, но друг друга уничтожающих. Один с хорошими данными и способностями. Другой - испорченный и безнадежный. Надо из них сделать выбор и пожертвовать тем или другим. Есть над чем вам задуматься. Возьмите же себя в руки и попросите Ивана Платоновича, чтобы он муштровал вас каждый урок, чтобы он помог вам сделать как самое самочувствие, так и процесс его создания в себе привычным, нормальным. Для этого нужен теперь только "тренинг" под наблюдением.

– Разве я не понимаю, – печалился Вьюнцов с подступавшими к глазам слезами. – Рад бы в рай, да... Во! Кишка тонка!.. Не пускает! Не знаю, что и делать.

– Слушайте меня, я вас научу, - обратился к нему Аркадий Николаевич ласково, ободряюще и нежно.

– Прежде всего научитесь готовить, разминать элементы самочувствия, как внутренние, так и внешние. Сначала вырабатывайте каждый из них в отдельности, а потом соединяйте их между собой. Так, например, ослабление мышц с чувством правды, объект - с лучеиспусканием, действие – с физической задачей и т. д. При этом вы заметите, что два элемента, правильно соединенные вместе, создают третий, а втроем вызывают четвертый и пятый; пятером родят шестой, десятый и т. д.

Однако при этой работе не надо забывать важного условия, а именно, нельзя создавать самочувствие ради самочувствия. В таком виде оно неустойчиво и скоро рассыпается на свои составные части или же перерождается в неправильное, а\_к\_т\_е\_р\_с\_к\_о\_е с\_а\_м\_о\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_и\_е. Это совершается с необычайной быстротой и легкостью, почти не поддающейся учету. Нужна большая привычка, чтобы разбираться в тонкостях самочувствия, и эта привычка приобретается упражнением и опытом. Кроме того, при этой работе не надо забывать, что сценическое самочувствие нельзя создавать "всухую", а непременно на какой-нибудь задаче или на ряде задач, создающих сплошную линию действия. Эта линия является как бы стержнем, соединяющим все элементы самочувствия воедино, ради одной, основной цели произведения.

Эта линия и все задачи, из которых она создается, не могут быть мертвыми, механическими. Необходимо сделать их живыми, жизненными, правдивыми. Для этого нужны в\_о\_л\_н\_у\_ю\_щ\_и\_е в\_ы\_м\_ы\_с\_л\_ы в\_о\_о\_б\_р\_а\_ж\_е\_н\_и\_я (м\_а\_г\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_е "е\_с\_л\_и б", п\_р\_е\_д\_л\_а\_г\_а\_е\_м\_ы\_е о\_б\_с\_т\_о\_я\_т\_е\_л\_ь\_с\_т\_в\_а). Они в свою очередь требуют п\_р\_а\_в\_д\_ы и в\_е\_р\_ы, в\_н\_и\_м\_а\_н\_и\_я, х\_о\_т\_е\_н\_и\_я и т. д. Одно сцепляется с другим и вместе создают из отдельных элементов

одно целое "самочувствие". В этом процессе логика и последовательность играют не последнюю роль.

После этого Аркадий Николаевич обратился к Рахманову с таким предложением:

– Ты видел в прошлый раз, как я подводил Названова к правильному самочувствию и как оно постепенно слагалось в нем. То же нужно проделывать и с Вьюнцовым.

Конечно, при этом следует, прежде всего, стараться, чтобы он сам разобрался в своем состоянии. Однако это ему долго не будет удаваться, так как, чтобы наладить самочувствие, необходимо хорошо развитое, чуткое чувство правды. Но оно как раз вывихнуто у Вьюнцова. Это та самая фальшивая нота в общем аккорде, которая портит общее целое. Поэтому на некоторое время тебе придется взять на себя роль "исполняющего [обязанности] его чувства правды", через интересный вымысел, то есть, другими словами, через предлагаемые обстоятельства. У него недурная эмоциональность. Она несомненно есть у Вьюнцова. Но прежде чем вызывать ее, надо верно направить его внимание, потому что если он начнет возбуждаться, совсем не тем, что нужно, то ошибка заведет его бог знает куда, в противоположную и неверную сторону. Поэтому Вьюнцова надо очень сильно тренировать кроме чувства правды и н а в е р н у ю з а д а ч у.

Есть люди, которых притягивает зрительный зал против их собственного желания. Но есть другие, которые любят зрительный зал и сами охотно тянутся к нему. Вьюнцов из таких. И потому для него задача, притягивающая его назад на сцену, - якорь спасения. Словом, при работе с Вьюнцовым борись с его а к т е р с к и м с а м о ч у в с т в и е м, которое он не отличает еще от подлинного с ц е н и ч е с к о г о с а м о ч у в с т в и я.

Изо дня в день направляй Вьюнцова на путь правды, этим ты приучишь его к ней и он начнет отличать ее от лжи. Это трудная, кропотливая и мучительная работа.

– А с Пушиным-то как же? Быть-то с ним, говорю, как? Не то ведь самочувствие-то у него. Будь уверен, – просил Иван Платонович указаний у Торцова.

– По Несчастливцеву судить нельзя. Сама роль на ложном пафосе. Пусть сыграет Сальери, - сказал Торцов.

Пока Пущин с Вьюнцовым играли, Аркадий Николаевич говорил тихим голосом Рахманову:

– Если ты начнешь добиваться от Пущина подлинного переживания, такого, как мы его понимаем, то пока из этого ничего не получится. Пущин не эмоционален, как Малолеткова и Названов. Он переживает от ума, по литературной линии, – объяснял Аркадий Николаевич.

– Как же сценическое-то самочувствие? Самочувствие-то сценическое установить как же? – приставал Рахманов.

– Для него это пока и является сценическим самочувствием, – сказал

Аркадий Николаевич.

– Без переживания? – недоумевал Иван Платонович.

– С переживанием "от ума". Откуда же взять другое, коли его пока нет. Там дальше будет видно, способен он к сценическому переживанию, которое нам нужно, или нет, – продолжал объяснять Аркадий Николаевич. – С\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_е\_ с\_а\_м\_о\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_и\_е\_ и\_м\_е\_е\_т\_ с\_в\_о\_и\_ р\_а\_з\_н\_о\_в\_и\_д\_н\_о\_с\_т\_и\_. У о\_д\_н\_и\_х\_ п\_р\_е\_о\_б\_л\_а\_д\_а\_е\_т\_ у\_м, у д\_р\_у\_г\_и\_х\_ ч\_у\_в\_с\_т\_в\_о, у т\_р\_е\_т\_ь\_и\_х\_ в\_о\_л\_я. О\_т\_н\_и\_х\_ о\_н\_о\_ и\_ п\_о\_л\_у\_ч\_а\_е\_т\_ с\_в\_о\_й\_о\_ с\_о\_б\_ы\_й\_о\_т\_т\_е\_н\_о\_к.

Когда на нашем актерском инструменте с клавишами из элементов главную партию ведет, допустим, ум, получается один вид или тип сценического самочувствия. Но может быть иначе, то есть в\_о\_л\_я или ч\_у\_в\_с\_т\_в\_о поведут главный голос. Это создаст новые два оттенка того же сценического самочувствия. У Пущина уклон к рассудку и литературе. Спасибо и за это. Все, что он делает, ясно и понятно, внутренняя линия намечена правильно. Он хорошо понимает и оценивает, что говорит. Правда, все это мало согрето чувством. Что ж тут сделаешь! Чувства не вложишь. Старайся расшевелить его магическим "если б", предлагаемыми обстоятельствами. Развивай воображение, придумывай интересные задачи. Через них оживет или вскроется само чувство и тогда, быть может, немного он прибавит тепла. Но многого от него в этом смысле не добьешься. Пущин типичный "резонер" с великолепными голосовыми данными, с прекрасной фигурой, которую, конечно, надо усиленно развивать, приводить в человеческий вид. Когда это будет сделано, из него получится не скажу, чтобы очень хороший, но нужный актер – полезность. Ты увидишь, что он будет занят во всех пьесах. Словом, пока для него это сценическое самочувствие с большим уклоном в сторону "рассудочности" приемлемо.

"Бедный Пущин, – подумал я. – Столько труда, чтобы стать лишь "полезностью". Впрочем, он не взыскателен. Будет доволен и этим".

.. . . . . 19 . . 2.

Сегодня опять была проверка сценического самочувствия учеников.

Аркадий Николаевич просил Говоркова сыграть что-нибудь. Конечно, потребовалась и Вельяминова.

У наших обер-халтуристов свой особый, никому не известный репертуар из второсортных пьес невысокого вкуса и качества.

Говорков изображал прокурора, допрашивающего преступницу-красавицу, в которую он влюблен и которую вынуждает отдаться ему.

– Слушай, – шептал Торцов Ивану Платоновичу. – Вот слова, которые даны Говоркову глупым автором: "Из пламенных недр народа, через мою карающую власть миллионы голодных и восставших граждан шлют проклятие вам". Теперь вспомни, как он произнес этот пошлый набор слов.

Все отдельные трескучие слова фразы выделил ударениями, чуть не на каждом слого. Но самое важное слово, ради которого написана вся тирада,

оставлено без всякого ударения и скомкано.

– Какое слово? Слово-то какое? – переспросил Иван Платонович.

– Конечно, слово "в\_а\_м". Все дело в том, что народ шлет проклятие именно в\_а\_м.

Оказывается, что Говорков не имеет представления о законах речи. Что же делает учитель .....?! На этот [предмет] обрати

серьезное внимание. Он один из самых, самых важных. Если преподаватель не подходит, надо его скорее сменить. Нельзя же так говорить.

Боже мой, какая ерунда, – страдал Торцов за Говоркова. – Лучше не вникать, а просто слушать голос, – старался он утешиться.

– Звук хорошо оперт, достаточного диапазона. Хороший, звучный, не сжатый, выразительный, недурно поставленный.

– Но ты послушай, как он произносит согласные: "Пллламммнннхх... нннедррр... ччччеррреззз... мммою кккряющщщуюю вввлассть".

Ты думаешь, что он это делает для упражнения и для выработки согласных? Ничуть не бывало. Ему кажется, что от удешевления согласных голос звучит красивее. Но если убрать эту пошлость и аффектацию в произношении, то в остальном дикция вполне прилична.

Что можно сделать с такими данными? Смотри! – вдруг встрепенулся Аркадий Николаевич. – Если бы я был иностранцем, ничего не понимающим по-русски, я бы ему зааплодировал за этот широкий жест рукой, заканчивающийся раскрытием всех пальцев ладони. В дополнение к жесту даже голос его опустился вместе с рукой до самых низких, предельных нот.

Что говорить, красиво, выработано, и, если бы речь шла о снижающемся аэроплане, я бы простил ему и аффектацию и театральность. Но вопрос-то идет не о спуске и полете, а просто о том, что он пойдет вниз, где заседает суд. И говорит он это для того, чтобы поугаить свою бедную жертву, чтобы через испуг понудить ее к согласию на предложение инквизитора.

Я чувствую, что уже при первом знакомстве с этой глупой пьесой Говоркову померещился красивый жест, две-три эффектные декламационные интонации. Их он долго и старательно отделявал в тиши своего кабинета. Это-то он и называет "работать над ролью". Для того чтобы блеснуть публично этими позами, интонациями, и была выучена и сретирована эта пошлая пьеса.

Какая ерунда! Боже!

Вот ты тут и пойми, чем он живет. Из каких элементов составляется его самочувствие: безграмотная речь, плюс снижающийся аэроплан, плюс "ппллламммнннхх... нннедрррры". Сложи все это! Попробуй, что получится? Окрошка!

А спроси Говоркова – он будет божиться, что именно это и есть сценическое самочувствие и что никто лучше его не ощущает "сцены и подмостков", что это возвышенный стиль игры, а не пошлый натурализм переживания.

– Вот ты их и гони! Обоих вместе! Будь уверен! – науськивал Иван

Платонович. – Пущина с Веселовским к ним же в придачу. Пущина с Веселовским, говорю, к ним же. Не надо нам чужих! Будь покоен!

– Ты думаешь, что они ни для какого дела непригодны в театре? – вызывающе спросил Торцов Рахманова.

– Будь уверен! – ответил тот.

– Посмотрим, – сказал Аркадий Николаевич, встал и пошел к рампе, так как наши представляльщики кончили свою сценку.

Аркадий Николаевич попросил Говоркова рассказать подробно, в чем дело, как он понимает роль, в чем заключается содержание сцены и т. д.

Тут случилось невероятное.

Ни он, ни она не знали, в чем главная суть сцены, для чего она написана. Чтобы рассказать содержание, им пришлось сначала механически произносить зазубренный текст, вникать в его смысл и объяснять его содержание своими словами.

– Теперь давайте я вам расскажу, – сказал Аркадий Николаевич. И начал рисовать чудесную сцену из средневековой жизни.

У него, как я, кажется, уже говорил, совершенно исключительный дар излагать содержание пьес. При этом он великолепно досочиняет то самое главное и интересное, что плохие авторы забывают дописать в своем произведении.

Говорков, только что сыгравший свою сцену, впервые вникал в ее внутреннее содержание. Оно оказалось куда больше, чем-то, которое было показано на сцене Говорковым и Вельяминовой.

Обоим исполнителям, как видно, понравилась трактовка Аркадия Николаевича. Они с охотой и без противоречия стали исправлять сцену по новой внутренней линии.

С своей стороны, Торцов не насилывал их воли и не касался самих приемов игры, которые так отзывались актерством, что, казалось бы, прежде всего подлежали исправлению. Но нет. Аркадия Николаевича интересовало лишь выправление внутренней линии, задач, магического "если б", предлагаемых обстоятельств.

– А штампы, а чувство правды, а вера?

– Правда-то, говорю, где же? Почему же ты не исправляешь условность? – приставал Иван Платонович.

– Для чего? – спросил спокойно Торцов.

– Как для чего? – поразился Рахманов в свою очередь.

– Так, для чего? – еще раз переспросил Аркадий Николаевич. – Ведь это же ни к чему не поведет. Они по своей природе типичные представляльщики, так пусть же, по крайней мере, представляют верно. Вот все, что от них пока можно требовать.

Наконец, после долгой работы Говорков и Вельяминова исполнили свою сцену с помощью и с подсказками Аркадия Николаевича.

Должен признаться, что мне понравилось. Все понятно, ясно, со смыслом, интересный рисунок ролей. Правда, вышло далеко не то, что рассказал раньше сам Аркадий Николаевич. Но несомненно, что теперешнее



было неизмеримо выше того, что они играли раньше. Правда, они не захватывали, они даже не вызывали веры; все время чувствовался наигрыш, манерность, условность, аффектация, декламационность и прочие типичные для исполнителей недостатки. Тем не менее...

– Что же это, искусство? Ремесло?

– Пока это еще не искусство, – объяснял Аркадий Николаевич. – Но если поработать над приемами воплощения, если очистить их от простых актерских изношенных штампов, если выработать приемы игры, хотя и условные, но черпающие свой материал из самой природы, тогда такую актерскую игру можно довести до искусства.

– Но это же не наше направление, – волновался Иван Платонович.

– Конечно, это не переживание. Или, вернее, скажу так: рисунок роли схвачен и может быть пережит правильно, но воплощение остается условным, со штампами, которые со временем можно довести до приличного вида. В результате их игра не правда и даже не правдоподобие, а недурной намек на то, как эту роль можно хорошо пережить. Это не игра, а образное толкование роли, которая может быть передана с блестящей техникой. Разве мало таких актеров иностранцев, гастролеров, заезжающих к нам, и ты им аплодируешь.

Годится Говорков нашему театру или нет, об этом будем говорить при выпуске. Но пока он в школе и надо из него сделать того наилучшего актера, которого возможно выработать или с\_л\_е\_п\_и\_т\_ь из него. Может быть, он будет пожинать лавры в провинции. Что же, Христос с ним! Но пусть он будет грамотен. Для этого надо из его данных скомпилировать приличную манеру и технику игры и добиваться выработки того самого необходимого, без чего нельзя из его данных сложить общий, так сказать, ансамбль или аккорд, который бы звучал прилично.

– Что же нужно сделать? Сделать-то нужно что? – нервничал Рахманов.

– Прежде всего, – объяснял Торцов, – надо помочь ему выработать в себе приличное сценическое самочувствие. Для этого подготовь более или менее приличный букет элементов. Пусть правильное самочувствие поможет ему не подлинно переживать (на это он будет способен в случайные, редкие моменты), пусть созданное в нем сценическое самочувствие поможет ему идти под суфлера.

– Но чтобы получить этот рисунок, будь уверен, дорогой мой, нужно же переживать, переживать нужно, – горячился Иван Платонович.

– Ведь я же тебе сказал, что без переживания не обойдется. Но одно дело почувствовать роль внутри, чтобы познать ее рисунок, а другое дело переживать в момент творчества. Научи его пока почувствовать линию роли и грамотно, хотя и условно, передавать эту линию или рисунок роли. Но для этого, конечно, надо исправить, облагородить, переменить и заменить новыми все его ужасные штампы и приемы игры.

– Что же получится? Назвать-то как такое "самочувствие"? – продолжал нервничать Иван Платонович. – Актерское?

– Нет, – заступился Аркадий Николаевич. – Актерское основано на механическом, ремесленном действии, а тут все-таки есть маленькие следы переживания.

– То есть то, что ты показал, – заметил Рахманов.

– Может быть. Пусть, – ответил Торцов. – Тем не менее, это маленькое переживание давно называют "полуактерским самочувствием", – придумал Торцов.

– Ну ладно. Черт с ним. Полуактерское так полуактерское. Ладно, говорю, – страдал Иван Платонович.

А с нею, с кокеткой-то, что делать? – волновался он. – Самочувствие-то ей какое вырабатывать?

– Постой, дай понять, – сказал Аркадий Николаевич и стал внимательно всматриваться в нее.

– Ах, эта Вельяминова! – страдал Аркадий Николаевич. – Все показывает, показывает и показывает себя. Никак не может собой налюбоваться. В самом деле, для чего она играет эту сцену? Так ясно, что кто-то похвалил или она сама увидела в зеркале свою искривленную позу, красивую линию торса, и теперь весь смысл ее игры в том, чтобы вспомнить и повторить облюбванное движение и живую картину.

Видишь, забыла о ноге и сейчас же ищет, по зрительным воспоминаниям, как она тогда лежала... Слава богу, кажется, нашла... Нет. Все еще мало. Видишь, как оттягивает носок ноги, отброшенный назад.

Теперь послушай-ка то, что она говорит по своей роли, – почти шептал Торцов Рахманову. – "Я стою перед вами как преступница". С\_т\_о\_ю, а она лежит. Слушай дальше, – продолжал Аркадий Николаевич. – "Я устала, у меня болят ноги". Неужели ее ноги болят от лежания? Она их отлежала или оттого, что она оттягивает носок.

Разгадай-ка, какое у нее самочувствие. Чем она живет внутри, если слова так противоречат действию? Курьезная психология. Внимание так сильно ушло в ногу, в самолюбование, что у нее не хватает времени вникать в то, что говорит язык. Какое презрение к слову, к внутренней задаче! О каком же сценическом самочувствии можно говорить!

Оно заменено состоянием самовлюбленной кокетки. У нее свое особое "дамское самочувствие", с которым она не расстанется. И элементы, из которых оно складывается, тоже дамского происхождения. Как назвать то, что она делает? Ремесло? Представление? Балет? Живая картина? Ни то, ни другое, ни третье, ни четвертое. Это "публичный флирт", – нашел наконец название Аркадий Николаевич.

– 4 –

.. . . . 19 . . 2.

На доске вывешено объявление, призывающее нас, учеников школы, на репетицию пьесы ["Горячее сердце"], которая готовится в театре.

Я остолбенел, когда прочел это, и сердце забилося от предчувствия

дебюта в настоящем театре, в настоящем спектакле, с настоящими артистами.

Аркадий Николаевич объяснил нам на сегодняшнем уроке смысл и педагогическое значение предстоящего выступления на сцене. Он говорил:

– Театр призывает учеников совсем не потому, что они ему нужны, а потому, что им самим стал необходим театр.

Ваше выступление в народных сценах лишь очередной этап в школьной программе. Это тот же класс, но только на публике, в полной обстановке спектакля и в условиях публичного творчества.

То, что для нас, актеров, – репетиция, для вас, учеников, лишь п\_о\_д\_г\_о\_т\_о\_в\_к\_а к п\_у\_б\_л\_и\_ч\_н\_о\_м\_у в\_ы\_с\_т\_у\_п\_л\_е\_н\_и\_ю; то, что для нас - спектакль, для вас - у\_р\_о\_к н\_а п\_у\_б\_л\_и\_к\_е.

В стенах школы, без посторонних зрителей, мы намекнули ученикам на то, что со временем им придется испытать на подмостках театра в момент публичных выступлений.

Теперь этот момент настал, и надо, чтоб вы пережили на самой сцене то, о чем говорилось в школе.

Только после того, как это совершится и вы на собственном ощущении познаете на сцене правильное самочувствие, вам удастся по-настоящему оценить то, чему мы вас учили в школе.

В самом деле: где как не на подмостках театра и не в условиях публичного творчества можно лучше всего понять практическое значение "е\_с\_л\_и\_б\_ы", концентрирующего внимание артиста на самой сцене в рассеивающей обстановке спектакля? Где как не перед тысячами зрителей можно испытать подлинное "публичное одиночество" или важность общения с объектом? Где как не на сцене, перед черной пастью портала нужно создавать, вырабатывать и утверждать в себе п\_р\_а\_в\_и\_л\_ь\_н\_о\_е сценическое самочувствие? Таким образом, после ряда подготовительных работ, направленных на выработку элементов творческого самочувствия, мы подошли к самому созданию этого самочувствия на сцене в условиях публичного творчества.

Знаете ли вы, что именно к нему-то и подводили наши предыдущие работы всего этого года.

Я не говорил об этом раньше, чтоб не подытоживать того, что еще не было сделано, и чтоб не усложнять ваших восприятий, но теперь, *post factum*, объявляю вам, что п\_е\_р\_в\_ы\_й к\_у\_р\_с ш\_к\_о\_л\_ь\_н\_о\_й п\_р\_о\_г\_р\_а\_м\_м\_ы ц\_е\_л\_и\_к\_о\_м п\_о\_с\_в\_я\_щ\_е\_н с\_о\_з\_д\_а\_н\_и\_ю о\_б\_щ\_е\_г\_о (и\_л\_и р\_а\_б\_о\_ч\_е\_г\_о) с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_г\_о с\_а\_м\_о\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_и\_я и п\_е\_р\_в\_о\_н\_а\_ч\_а\_л\_ь\_н\_о\_м\_у е\_г\_о з\_а\_к\_р\_е\_п\_л\_е\_н\_и\_ю н\_а т\_е\_а\_т\_р\_а\_л\_ь\_н\_ы\_х п\_о\_д\_м\_о\_с\_т\_к\_а\_х, п\_е\_р\_е\_д з\_р\_и\_т\_е\_л\_ь\_н\_ы\_м з\_а\_л\_о\_м, в у\_с\_л\_о\_в\_и\_я\_х п\_у\_б\_л\_и\_ч\_н\_о\_г\_о т\_в\_о\_р\_ч\_е\_с\_т\_в\_а.

Мы начинаем с этого потому, что никакая дальнейшая созидательная работа немыслима без правильного сценического самочувствия.

Поздравляю вас с н\_о\_в\_ы\_м э\_т\_а\_п\_о\_м в нашей программе, то есть

с п у б л и ч н ы м с ц е н и ч е с к и м в ы с т у п л е н и е м,  
р а д и с о з д а н и я и у к р е п л е н и я н а с ц е н е  
п р а в и л ь н о г о с а м о ч у в с т в и я.

Оно будет постоянно усовершенствоваться и исправляться вами на протяжении всей вашей артистической карьеры.

Тем более важно, чтоб теперь, в самом начале, при первых же ваших выступлениях, работа на публике была верно направлена. Однако это потребует от вас исключительного внимания и добросовестности, умения разбираться в ваших невидимых внутренних ощущениях и действиях. Но мы, преподаватели, можем лишь угадывать их, и, если вы будете нам говорить неправду, то есть не то, что чувствуете, тем хуже для вас, потому что обман повредит в первую очередь вам же самим. Он лишит нас возможности правильно судить о том, что происходит внутри вас, и я с Иваном Платоновичем не сможем дать вам полезного совета.

Поэтому не мешайте, а всячески помогайте нам понимать то, что будет невидимо происходить в вас во время публичных выступлений.

Если вы всегда, неизменно, при каждом выходе перед рампой будете исключительно внимательны, пытливы, добросовестны, если вы будете относиться к вашим творческим задачам на сцене не сухо, формально, а сознательно, с увлечением, отдавая им всего себя, наконец, если вы будете при каждом выступлении выполнять на сцене то, чему мы вас учили в школе, то вы постепенно овладеете правильным самочувствием.

Мы же, со своей стороны, позаботимся о том, чтоб ваши публичные выступления были хорошо организованы в педагогическом отношении. Но помните, что в этой работе нельзя останавливаться на полпути. Необходимо доводить ее до победного конца, до того предела, при котором правильное самочувствие на сцене становится единственно возможным, нормальным, естественным, привычным, органичным, а неправильное, то есть актерское самочувствие, - невозможным; да, именно невозможным! Беру себя в пример: после того как я нашел и однажды навсегда закрепил на сцене правильное рабочее самочувствие, мне стало уже невозможно выходить без него на подмости. Только при нем я чувствую себя там, как дома, а при актерском самочувствии я становлюсь на сцене чужим, лишним, ненужным и это убивает меня. Необходимо большое усилие, чтоб вывести себя из привычного мне теперь общего, рабочего самочувствия, так крепко оно внедрилось в меня после огромной и правильной работы в народных сценах и после долгой артистической практики. Мне почти невозможно теперь безнаказанно перекинуть объект по ту сторону рампы, где сидит зритель, и не общаться с партнером на сцене. Еще труднее стоять перед тысячной толпой без творческих задач. Если же это случается, то я теряюсь, как новичок.

Старайтесь же скорее, однажды и навсегда выработать в себе правильное о б щ е е, р а б о ч е е, с а м о ч у в с т в и е н а с ц е н е.

– Это то же, что сказать: "старайтесь однажды и навсегда творить на

сцене и быть гениями", – заметил Шустов.

– Нет, выработка правильного самочувствия доступна всем, кто умеет работать и доводит начатое до конца.

Не спору. То, что предстоит вам сделать, – трудно, но сама п\_р\_и\_р\_о\_д\_а придет вам на помощь, лишь только она почувствует органическую правду в том, что вы будете делать на сцене. Тогда она сама возьмет инициативу творчества в свои руки, а вы знаете, что ничто не сравняется с ней в области созидательной работы.

Сценическое самочувствие, согласованное с органическими потребностями природы, является наиболее правильным, устойчивым состоянием артиста на сцене. Идите же вместе с природой по указываемому вам школой пути и вы удивитесь быстроте вашего артистического роста.

О, если б только у меня были время и возможность! – мечтал Горцов, – я бы вернулся к народным сценам, к маленьким ролям и с увлечением играл бы их в качестве статиста.

Ведь большая часть того, что мне удалось понять в области психотехники искусства, добыта мною в народных сценах.

– Почему же именно в них, а не в больших настоящих ролях? – хотел я понять.

– Потому что большие роли, ведущие пьесу, нельзя по-ученически ощупывать. Их нужно играть в совершенстве. Они требуют законченного мастера, а не школьника, делающего первые пробы.

Большие роли налагают большую ответственность за весь спектакль. Они обязывают и вместе с тем они ставят непосильные задачи для малоподготовленных, как вы. Они вызывают в них насилие, творческие потуги. А вы знаете, к чему это приводит. В народных сценах и в маленьких ролях совсем другое. Там и самая ответственность и творческие задачи несравненно меньше; там они делятся между большой группой лиц, участвующих в массовой сцене. Там можно безнаказанно для себя и для спектакля производить некоторые пробы, этюды, конечно, если таковые не противоречат сверхзадаче и сквозному действию передаваемого произведения.

Все эти этюды возможны и лучше всего закрепляются на публике. Вот почему я придаю публичному классу такое значение...

Кроме того, то, что делается в классе, не всегда доходит и не всегда звучит со сцены театра. Это тоже вызывает необходимость выносить наши уроки и занятия на публику.

Какая школа мира дает своим ученикам такие условия и обстановку для уроков?! Подумайте только: тысячная толпа зрителей, полная обстановка спектакля, декорации, мебель, бутафорские вещи, реквизит, полное освещение, световые, звуковые, шумовые эффекты, костюмы, грим, музыка, танцы; волнения публичного выступления, закулисная этика, дисциплина и условия коллективного творчества, интересная и содержательная тема творчества с увлекательной сверхзадачей, сквозным действием, объекты общения, режиссерские указания, прекрасный литературный текст, на

котором можно учиться красиво говорить; большое помещение, к акустике которого надо приспособлять голос и дикцию; удобные группировки, мизансцены, переходы, живые партнеры и мертвые объекты для общения, – целый ряд поводов для упражнения чувства правды, для создания веры и проч., что мне не приходит теперь в голову...

Все это ежедневно предоставляется театром для пользования нашей школе, при ее систематических и каждодневных уроках. Какая роскошь и богатство! Оцените их до конца и по достоинству. Неужели же вы не воспользуетесь всеми этими возможностями, чтоб стать подлинными артистами, неужели вы предпочтете все это обычному пошлему пути актера – карьериста, театрального "премьера", тягающегося за первенство и высший оклад, думающего только о банальном успехе, популярности, о дешевой славе, о рекламе и об удовлетворении своего маленького гнилого самолюбия?!

Если это так, скорее бегите от театра, потому что он может одинаково возвышать и принижать человека, отравлять его душу. Пользуйтесь же тем, что дает театр для вашего нравственного роста, а не для падения. Рост артиста – в непрерывном познании искусства, а падение – в его эксплуатации. Пользуйтесь же предстоящими публичными выступлениями для того, чтоб извлечь из них до дна все, что от них можно взять, и в первую очередь скорее вырабатывайте в себе правильное общее (рабочее) сценическое самочувствие.

Торопитесь, пока это возможно и не поздно, потом, когда вы станете артистами, будет поздно думать об ученической работе. Исполнение же больших ролей невозможно без правильного самочувствия. Тогда вы можете очутиться в безвыходном положении, которое толкнет вас к ремеслу и штампу...

Но горе вам, если вы отнесетесь к новому этапу школьной программы, то есть к публичным выступлениям в народных сценах, лишь формально, без должного, исключительного внимания. В этом случае результат получится совсем обратный, нежелательный, губительный, и вы с необычайной быстротой, о которой тоже ученики не имеют представления, выработаете в себе опасное, вредное для творчества, актерское самочувствие.

Публичные выступления – обоюдоострый нож. Они могут одинаково принести как пользу, так и вред. Причем шансы последнего перевешивают и вот по какой причине:

Дело в том, что публичные выступления обладают свойством з а к р е п л я т ь, ф и к с и р о в а т ь то, что происходит на сцене и внутри самого артиста. Всякое действие или переживание, проделанное с творческим или иным волнением, вызываемым присутствием толпы, запечатлевается в эмоциональной памяти сильнее, чем в обычной, интимной репетиционной или в домашней обстановке. Поэтому как ошибки, так и удачи, совершенные на сцене в обстановке спектакля, закрепляются прочнее на публике. Ремесло доступнее подлинного искусства, а штамп легче, чем переживание. Поэтому они быстрее и легче закрепляются в роли при ее

публичном исполнении.

Труднее схватить и закрепить то, что скрыто глубоко в душе, чем-то, что на поверхности, или, иначе говоря, жизнь тела фиксируется легче, чем жизнь человеческого духа роли. Но зато когда эта жизнь духа увидит свет рампы и толпа зрителей укажет артисту своим откликом верные, сильные, человеческие органические моменты переживания и поможет артисту найти и поверить в них, тогда фиксаж публичного выступления навсегда утверждает в артисте удачные живые места роли...

– 5 –

..... 19...г.

...Сегодняшний спектакль был целиком посвящен третьему моменту процесса мышечного освобождения, то есть внутреннему о\_п\_р\_а\_в\_д\_а\_н\_и\_ю создавшегося общего физического состояния.

При этой работе мне вспомнилось, как в прошлом году, лежа на своем диване с Котом Котовичем, я принял трудную тянущуюся позу. Ощупав и назвав точки напряжения мышц в теле, я освободил их, но не до конца. Для завершения и закрепления процесса требовалось "оправдание", а для "оправдания" нужны предлагаемые обстоятельства, задачи, действие. Не мудрствуя лукаво, я придумал их:

"Вот ползет по полу великий таракаша. Хлоп его по чекрыге!"

С этими словами я придавил воображаемое насекомое, оправдал этим действием трудную позу и помимо воли освободил тело от лишнего напряжения, так как при наличии его я бы не смог дотянуться до своей воображаемой жертвы. То, чего не могли выполнить техника и сознание, доделала сама природа с ее подсознанием.

Сегодня я решил повторить этот прием на сцене перед тысячной толпой и стал искать соответствующего действия.

Оно должно быть активно. Как же найти его в бездейственном стоянии и топтании солдата на сторожевом посту?

Я стал соображать. Подумайте только, соображать в рассеивающей обстановке сцены! Для меня такая работа своего рода подвиг.

1. Лично я мог бы ходить по прямой линии и от скуки переставлять ноги в такт напеваемой про себя мелодии или в ритм мысленно произносимых стихов, – соображал я про себя.

2. Я мог бы шагать по намеченной линии и искоса поглядывать на крыльцо городничего, к которому вереницей подходили просители.

3. Я бы мог стусеваться, уничтожиться, стать незаметным или, напротив, ходить напоказ, чтоб все видели, как я несу свою службу, как я готов в каждую минуту "ташшить и не пушшать" тех, кто попадетс мне в руки.

4. Я бы мог исподтишка покурить трубочку за углом тюремного забора.

5. Я бы мог заинтересоваться каким-нибудь жучком, ползущим по

стене тюремного забора; я бы мог поиграть с ним, подсунуть ему под лапки сучок или травку, заставить его переползти на них, поднять повыше и ждать, чтоб насекомое расправило крылья и улетело.

6. Но вернее всего, я бы просто прислонился к забору, недвижно стоял, пригревшись на солнце, и думал о своих делах, наподобие того, как солдат думает о своей деревне, доме, пахоте, урожае, семье.

При непосредственном, искреннем выполнении всех этих действий природа и ее подсознание сами, естественным путем, втянулись бы в работу. Они оправдали бы и освободили лишнее напряжение, мешающее подлинному, продуктивному и целесообразному действию.

Но приходилось сдерживать себя и помнить наставление Ивана Платоновича не привлекать на себя внимания зрителей чрезмерной активностью в ущерб главным исполнителям пьесы.

Вот почему пришлось избрать пассивную задачу: стоять, пригревшись на солнышке, и думать о своих делах. Тем более, что мне самому необходимо было сообразить, что делать дальше. Вот я и прислонился к забору, пригрелся в лучах электрического солнца и думал.

Оказалось, что у меня внутри не заготовлено никакого душевного материала для роли.

Как могла случиться такая оплошность?!

Как Иван Платонович мог выпустить меня на сцену внутренне пустым? Непостижимо!

Будь Аркадий Николаевич в Москве, он ни за что не допустил бы такой халтуры.

Не теряя времени, тут же, на сцене, я стал создавать прошлое, настоящее и будущее моего милого солдатика.

– Откуда он пришел сюда, на дежурство? – спрашивал я себя.

– Из казарм.

– А где находятся эти казармы? По каким улицам надо идти к ним?

Этот вопрос был решен применительно к знакомым мне улицам окраин Москвы.

Создав в своем представлении дорогу в казармы, я стал думать о жизни в этих солдатских помещениях. Потом представил себе деревню, избу, семью изображаемого мною солдатика. Жаркий луч электрического рефлектора приятно пригревал и слепил меня, точно солнце. Я даже принужден был надвинуть на свои глаза кепку.

Мне было хорошо, покойно, уютно, и я забыл о существовании закулисного мира, публичного выступления и всех его условностей. Каково?! Я могу мечтать на глазах тысячной толпы! До сих пор нельзя было даже помышлять об этом!

... .. 19... 2.

Эмоциональная память, общение, приспособление, двигатели психической жизни, внутренняя линия роли, сквозное действие, сверхзадача,



внутреннее сценическое самочувствие, доведенные до предела вовлечения в работу органической природы и подсознания!

Вся эта работа неизмеримо труднее и сложнее того, что до сих пор сделано. Хуже всего, что мне приходится одному, без всякой помощи делать первые шаги на сцене. Недавно, когда я жаловался на это Ивану Платоновичу, он мне сказал: "Мое дело было бросить вас в воду, а теперь плывите сами, выкарабкивайтесь, как умеете".

Нет, я протестую! Это неверный прием насилия. Аркадий Николаевич не одобрит его.

Есть другой и лучший. Он в том, чтоб превратить для нас, учеников, спектакль в публичный урок. Это не испортит ансамбля. Напротив, поможет ему, так как ученики под надзором преподавателей будут выполнять свое дело лучше, больше по существу.

Почему наши воспитатели и педагоги так холодно относятся к публичным выступлениям, почему они не пользуются предоставляемыми нам богатыми возможностями создания целой школы, на глазах тысячной толпы, в самом театре, на спектакле?

Нам даны для этого все возможности. Подумать только, какая роскошь, какое богатство: урок в гримах и костюмах, при полной обстановке декораций, вещах, при идеальном строе спектакля, при образцовом закулисном порядке, при тысячной толпе зрителей; в сотворчестве с лучшими артистами, под руководством лучших режиссеров и под присмотром лучших преподавателей! Я знаю, чувствую, что только на таких публичных "уроках" можно выработать в себе правильное внутреннее сценическое самочувствие. Его не добьешься в стенах интимных помещений школы, на глазах десятка учеников, товарищей, которых не считаешь даже зрителями.

Я утверждаю еще, что нельзя вырастить в себе правильного внутреннего сценического самочувствия вдали от разверзшейся пасти чудовища - черной дыры портала. То, чего мы добиваемся у себя на квартире или в классе, нельзя назвать с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_м самочувствием. Это "д\_о\_м\_а\_ш\_н\_е\_е" или "ш\_к\_о\_л\_ь\_н\_о\_е" самочувствие.

Мне теперь ясно, что для овладения с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_м самочувствием нужна прежде всего с\_ц\_е\_н\_а, нужна черная дыра портала и все тяжелые условия публичного выступления. Нужна также и специальная психотехника, помогающая побеждать многочисленные препятствия, неизбежные при творчестве. Необходимо как можно чаще, каждый день, два раза в день встречаться со всеми этими препятствиями и находиться в них весь акт, весь спектакль, весь вечер. Словом, нужны ежедневные продолжительные публичные уроки. Когда все препятствия и все условия публичного выступления станут для меня знакомыми, обычными, близкими, любимыми, нормальными, когда пребывание перед толпой станет настолько привычным, что я не буду знать другого самочувствия на сцене, когда я без такого правильного самочувствия не смогу выходить на рампу, когда "трудное станет привычным, привычное – легким, легкое – красивым", тогда

только я скажу, что усвоил "внутреннее сценическое самочувствие" и могу пользоваться им по своему произволу.

Интересно только знать: сколько раз надо повторять публичный урок, чтоб добиться такого результата и дойти до состояния "я есмь", до вхождения в творческую работу самой органической природы с ее подсознанием?

Рождественская Н.В. Проблемы сценического перевоплощения. Учебное пособие. – Л. : ЛГИТМиК, 1978.

### *Перевоплощение по Станиславскому*

С. 20-29

Великий реалист Станиславский в формуле Пушкина слышит завет всегда следовать правде жизни, искренне и объективно выражать сложный внутренний мир человека. «Истина страстей» понимается им как «подлинная живая человеческая страсть, чувства, переживания самого артиста»<sup>63</sup>. Тогда правдоподобие чувствований – «это не самые подлинные страсти, чувства и переживания, а, так сказать, их предчувствия, близкое, родственное им состояние, похожее на правду и потому правдоподобные. Это передача страсти, но не прямая, непосредственная, подсознательная, а, так сказать, под внутреннее суфлерство чувства»<sup>64</sup>.

Станиславский считал «правдоподобие чувствований» на сцене художественным отражением «истины страстей» самого артиста. Поэтому он переставляет слова пушкинской формулы так: «В предлагаемых обстоятельствах – истина страстей. Иначе говоря: создайте прежде всего предполагаемые обстоятельства, искренне поверьте им, и тогда; сама собой родится «истина страстей» /.../ или, в крайнем случае, «правдоподобие чувствований»<sup>65</sup>.

По существу, в этих словах сконцентрирована суть системы: путь актера к художественному образу. Напомним известные этапы этого пути:

««Я есмь» на нашем языке говорит о том, что я доставил себя в центр вымышленных условий, что я /.../ существую в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать от своего имени, за свой страх и совесть»<sup>66</sup>.

В каждом человеке заложено множество задатков. В зависимости от воспитания и условий жизни он может вырасти добрым или злым, мечтателем или скрягой, философом или авантюристом. Поскольку артист может переживать только свои собственные эмоции, он должен уметь найти

---

<sup>63</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 3, с. 224.

<sup>64</sup> Станиславский К.С.. Собр. соч., т. 2, с. 62.

<sup>65</sup> Там же, с. 62-63.

<sup>66</sup> Там же, с. 79.

и вырастить в своей душе ростки иной психологии, наполнить ею душу и преобразовать свою внутреннюю сущность.

Актер может сделать это, если у него развито «творческое воображение с его магическим «если бы» и «предлагаемыми обстоятельствами»<sup>67</sup>. Предлагаемые обстоятельства Станиславский понимает очень широко: «Это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки и прочее, и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве»<sup>68</sup>.

Понятно, что, по Станиславскому, образ возникает из личного материала художника, силою творческого воображения поставленного в предлагаемые обстоятельства спектакля.

Но что значит «идти от себя к роли»? Что своего остается у В.Н.Пашенной – хозяйки каменного гнезда Нискавуори, И.В.Ильинского – Акима, задавленного «Властью тьмы», Ю.В.Толубеева – Вожака анархистов? Похожи ли друг на друга Э.А.Попова и ее Татьяна в «Мещанах»? О.В.Басилашвили и Иван Александрович Хлестаков? А.В.Лазарев и нищий мечтатель Дон Кихот? Станиславский отвечает так: «Можно понять, посочувствовать роли, поставить себя на ее место и начать действовать так же, как изображаемое лицо. Это творческое действие вызовет и в самом артисте аналогичные с ролью переживания. Но эти чувства принадлежат не изображаемому лицу, созданному поэтом, а самому артисту»<sup>69</sup>. Иначе – кончается подлинное искусство, и начинается наигрыш.

Это важнейшее положение теории Станиславского почему-то часто понимается слишком упрощенно. Все мы видели спектакли и роли, сработанные якобы «по системе», где предлагаемые обстоятельства трактуются крайне примитивно - только как фабула пьесы, где все устроено таким образом, чтобы приспособить обстоятельства места и действия к личности артиста, порой такой заурядной и бескрылой! Молчит творческое воображение, и не актер поднимается до роли, создавая нового человека, а роль, как театральный костюм с чужого плеча, подкалывается наспех булавками «по фигуре». Творческий процесс обязательно предполагает создание нового; в спектакле, где актер только дублирует себя самого, он отсутствует.

Предлагаемые обстоятельства роли включают в себя не только условия игры, но и характер персонажа, особенности личности, созданной драматургом и выраженной в определенных сценических поступках. Значит, состояние «я в предлагаемых обстоятельствах» есть такое творческое состояние актера, когда действия, а вслед за ними и переживания определены работой воображения (Станиславский разрабатывает ряд приемов психотехники для его пробуждения). Они направлены на то, чтобы

---

<sup>67</sup> Там же, с. 71.

<sup>68</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 2, с. 62.

<sup>69</sup> Там же, с. 227.

«поднять» актера до роли. Но для этого он должен понимать, чувствовать, видеть, кого он будет играть.

Если Пол Скофилд, по натуре мягкий, умозрительный, терпимый человек, играя Лира, ставит себя в предлагаемые Шекспиром обстоятельства - делит между дочерьми свое феодальное королевство, -то он в своих действиях исходит прежде всего из особенностей личности Лира. В предлагаемые обстоятельства роли он включает и гордыню Лира, и его властолюбие, и нетерпимость к иному, чем у него, способу мышления. Такой человек, как Скофилд, попав в обстоятельства Лира, и вел бы себя, конечно, совсем иначе, чем своевольный король. Актер ищет пути сближения с ролью в глубокой старости Лира, в его отрешенности от мира и таким образом оправдывает пропасть непонимания между Лиром и Корделией. Так возникает почти физическое ощущение отрешенности, «надбытия» старого короля, и в его погасших глазах читается опыт долгой-долгой жизни, полной борьбы, неправды, скорых решений и великодушия. А потом, когда Лир испытает всю меру несправедливости, из этих глаз уйдет усталость, и они вспыхнут новой силой - возмущением, состраданием, любовью, потому что только испытав сам несчастье, человек может проникнуться несчастьем других.

Можно ли вообще говорить о «жизни человеческого духа» на сцене, об определенной концепции роли, если актер стремится только к тому, чтобы оправдывать свое сценическое существование? Действительно, основная его работа направлена на то, чтобы найти равновесие между своей органической природой (складом характера, особенностями восприятия, способом мышления, историей жизни, опытом сердца и т. д.), и не менее сложной системой характера, национальным своеобразием героя, общественными идеалами его времени. Значит, это-личность роли воздействует на личность актера и меняет ее. Что же при этом происходит?

Существует живой человек-артист и есть предлагаемые обстоятельства роли. Станиславский учил, что чувства актера в предлагаемых обстоятельствах – подлинны живые, его собственные, но отношение к происходящему в пьесе актер берет от роли. Тем самым он отвечает на вопрос: «Какие обстоятельства внутренней жизни моего человеческого духа... какие мои личные живые человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, человека-артиста, относиться к людям и событиям так, как относилось изображаемое мною действующее лицо?»<sup>70</sup>

Значит, актер, перестраивая себя, меняет свое отношение к происходящему согласно логике характера персонажа.

Скофилд-Лир нетерпим к Корделии, не в состоянии поставить себя на место Глостера. Отношение к миру и к людям вокруг входит в систему обстоятельств, предложенных Шекспиром. Система поступков оправдана логикой концепций режиссера и актера, а гнев и сокрушение по содеянному,

---

<sup>70</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 4, с. 252.

философские прозрения, привязанность к шуту, тоска по отвергнутой дочери – вся гамма чувств Лира -рождается в душе актера под могучим воздействием «если бы», т.е. творческого воображения большого художника.

Три роли Олега Борисова: излучающий покой и добро, беззащитный старик-эвенк Еремеев («Прошлым летом в Чулимске»), иезуитствующий неудачник Суслов («Дачники»), трагически распахнутый всем страстям Мелехов, блуждающий по граням добра и зла, - это три разных системы отношений к миру, к людям, к самому себе, три способа существования, отличные от жизненного стиля самого актера.

Воссоздание жизни человеческого духа возможно на сцене через верно построенную жизнь человеческого тела. Метод физических действий «помогает добывать из души творящего человека-артиста его собственный, живой, внутренний материал, аналогичный с ролью»<sup>71</sup>. Но если характер действий идет от личности артиста, то мотивы и цели поведения на сцене определяются ролью.

Как найти в собственной душе неодолимые побуждения к убийству короля Дункана, как вызвать у себя соответствующие эмоциональные воспоминания? Согласитесь, что сделать это очень нелегко, и подмена одного переживания другим, менее драматическим, вряд ли правомерна. Но у леди Макбет были свои веские основания поступать именно таким кровавым способом. Актриса должна поверить Шекспиру, принять мотивы и цели убийства, силою воображения подняться до них, и тогда «действовать от своего имени, за свой страх и совесть».

Таким образом, в подлинном произведении сценического искусства мы видим сплав личностного и ролевого, где «я» актера и «я» образа слиты в нерасторжимое единство. Сценическое чувство – единственное, живое, рожденное сегодня, сейчас в душе артиста, но оно принадлежит сценическому персонажу и подчиняется законам сцены.

Формула Станиславского «перевоплощение на основе переживания» имеет, как на то неоднократно указывал А.Д.Попов, двойной смысл<sup>72</sup>. Если переживание чувств роли (своих чувств в роли) искренне – происходит переход в новое качество: рождается сценический образ. Как уже замечалось выше, и зритель, переживая вместе с актером, в некоторой степени мысленно перевоплощается в героя пьесы.

С другой стороны, если актер силою творческого воображения поставил себя в предлагаемые обстоятельства роли, вырастил в себе нового человека, почувствовал свое единство с ролью – его действия становятся действиями персонажа, и его переживания – это уже чувства его героя. Тогда можно сказать, что переживание возникает на основе перевоплощения.

Таким образом, перевоплощение неразрывно связано с переживанием актера, в частности, с отношением сценического персонажа ко всему, что его окружает.

---

<sup>71</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 4, с. 341-342.

<sup>72</sup> Попов А.Д. Проблема образа в сценическом творчестве, вып. I. М., 1959.

Верный заветам критического реализма XIX в., Станиславский видит цель театра в том, чтобы говорить людям о правде жизни и учить их жить по законам добра и справедливости. В его театр приходят, как в храм, для того чтобы стать лучше и чище. Серые сукна на полу, простой занавес, тишина, сосредоточенность... Искусство МХТ старается забыть о публике и делает все, чтобы публика забыла о том, что она в театре. «Четвертая стена» создает интимность переживаний на сцене.

В основе художественного воздействия на зрителей МХТ лежит принцип заразительности сценических чувств. «Чем интимнее жизнь артистов на сцене, – считал Станиславский, – тем она интереснее для зрителя, тем заразительнее атмосфера, создаваемая на сцене [...] Театр существует и творит для зрителей, но ни зритель, ни театр не должны подозревать об этом в момент творчества и его восприятия. Тайна этой связи зрителей с артистом еще больше сближает их между собой, и еще больше усиливает их взаимное доверие... Поэтому актеры, косящиеся в публику и желающие разъяснить зрителям то, что сразу件нятно, оскорбительны. Не надо мешать зрителям сосредотачиваться в себе самих.

Надо оставлять их в покое.

Надо доверять им»<sup>73</sup>.

Соответственно этой эстетической программе, Станиславский стремился к тому, чтобы свести до минимума раздвоение сознания актера на сцене. В самом деле, если актер переживает свои собственные, оживленные эмоциональной памятью, чувства, то раздвоение на сцене затрудняет свободное проявление подсознания, глушит интуицию, мешает подлинности и искренности чувств. Подобным образом и в жизни самонаблюдение, рефлексия, самоанализ ведут или к рисовке, утрате естественности и непосредственности, или к сухому рационалистическому действию. Во всяком случае, в жизни внутренний наблюдатель и контролер мешают живому проявлению чувства. Классические литературные примеры убедительно подтверждают это: достаточно вспомнить Печорина или подростка Аркадия Долгорукова. Актер, наблюдающий себя как бы со стороны, или имитирует какой-то образ, возникающий в его воображении (Станиславский считал, что это безусловно поверхностное искусство), или выходит из образа, нарушая целостность восприятия зрителя.

Но явление раздвоения сознания актера во время спектакля широко известно всем работающим в театре. Станиславский глубоко прав, когда восстает против самоконтроля во время спектакля, подчеркивает, как страшна для творчества неуверенность актера в себе. Она убивает веру в вымысел воображения и разрушает сценическую правду.

Но сам же он, как и множество других актеров, свидетельствует, что раздвоение сознания на сцене неизбежно и необходимо. Именно оно лежит в основе чувства меры и сценического такта, охраняет психику актера от галлюцинаций и позволяет ему трезво оценивать обстановку, чувствовать

---

<sup>73</sup> Станиславский К.С. Искания. 1912-1913 гг. - В кн.: Собр. соч., т. 5, с. 495.

реакцию зрительного зала и управлять ею. «Для того, чтобы тот воображаемый мир, который строится актером на основе, созданной творчеством драматурга, захватил его эмоционально и увлек к сценическому действию, необходимо, чтобы актер поверил в этот мир как в нечто столь же реальное, как и окружающий его мир действительности. Это не значит, что актер должен отдаваться на сцене какому-то подобию галлюцинаций, что, играя, он должен терять сознание окружающей его действительности, принимать холсты декорации за подлинные деревья и т. п. Напротив, какая-то часть его сознания должна оставаться свободной от захвата пьесой для контроля над всем, что он испытывает и совершает как исполнитель своей роли»<sup>74</sup>.

На основе раздвоения возможна и связь актера со зрителем во время спектакля. Как мы увидим дальше, именно эта особенность актерской работы – его способность существовать как бы в двух измерениях – широко использовалась в театральных системах Мейерхольда и Брехта. Станиславский, согласно своей эстетике, считает обращение актера непосредственно к публике нехудожественным и неэтичным. Зритель, как он полагает, будет испытывать аналогичные с актером чувства лишь в том случае, если на сцене они рождены естественным движением жизни.

Требование жизненности чувств вступает в противоречие с необходимостью следить за репликами партнеров, размерять свои действия, владеть вниманием зала.

Итак, вопрос о двойственности сознания актера на подмостках теснейшим образом связан с вопросом о подлинности сценических чувств и является поэтому узловым в рассматриваемой нами проблеме перевоплощения (именно в этой плоскости он ставился теоретиками театра еще со времен Д.Дидро и Л.Риккони).

Завадский Ю. А. Об искусстве театра. – М. : ВТО, 1965.  
С. 28-59

## СТАНИСЛАВСКИЙ СЕГОДНЯ

Мне хочется поспорить с Маяковским. В своем разговоре с уважаемыми товарищами потомками он призывал:

В курганах книг,  
похоронивших стих,  
Железки строк случайно обнаруживая,  
вы  
с уважением  
ощупываете их,

<sup>74</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 6, с. 237.

Как старое,  
но грозное оружие.

Великий поэт нашей Советской эпохи был неправ, призывая потомков всего лишь с уважением ощупывать гениальные железки его строк. И сегодня это «старое, но грозное оружие» помогает нам в боях за коммунизм.

То же и с наследием К. С. Станиславского. Это не только одна из лучших страниц нашего прошлого, вошедшая в историю русского и мирового театра, но это вместе с тем теория и практика метода социалистического реализма в сегодняшнем театральном искусстве. Это не значит, что в «курганах книг» нашего учителя, опубликованных им самим и после его смерти, в бесчисленном множестве стенограмм его бесед и репетиций, в ворохе самых разнообразных воспоминаний его ближайших соратников или случайных знакомых заключено все, что связано с именем Станиславского. Еще и еще раз мы вынуждены напомнить о неточности формулировок, о приблизительности высказываний К. С. Станиславского по сравнению с его гениальной практикой артиста, режиссера и педагога. Это все равно, как если бы мы застенографировали урок столяра, который он дает своим ученикам. На бумаге остались бы только слова: «не так держишь рубанок», «вот эту доску надо приколотить сюда», «эти пазы великоваты», «вот теперь правильно полируешь» и т. д. Как надо держать рубанок, куда надо приколотить доску, какие пазы велики — мастер показывает, а на бумаге ничего не остается.

В равной степени это относится и к театру и к любому другому виду искусства. Само собой разумеется, что только начетчик будет сыпать цитатами, даже не пытаясь установить, когда, по какому поводу, с какой целью была сказана та или иная фраза, высказано то или иное соображение.

Компасом творческой деятельности каждого работника советского театра являются книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой», его статьи. Мы изучаем книги В. О. Топоркова, Н. М. Горчакова, записи К. Е. Антаровой и других. Они помогают нам глубже вникать в ту сокровищницу нашей театральной культуры, имя которой — система Станиславского.

Полагаю, что и мы, работавшие со Станиславским двадцать-тридцать лет тому назад, обязаны поделиться нашими соображениями о том, какие принципы К. С. Станиславского являются ведущим творческим началом в нашей практике, фундаментом нашей теории.

Что для меня заключается в слове Станиславский? Что самое важное и самое главное в его теории — системе и в его практике — спектаклях и уроках? Единство искусства и жизни. «Если бы можно было себе представить идеальное человечество, требования которого к искусству были бы так высоки, что оно отвечало бы всем запросам мысли, сердца, духа действующего на земле человека, — само искусство было бы книгой жизни». К. С. Станиславский учитывал, что эта пора развития еще далека, но именно по этому пути идет наше социалистическое общество. Вот почему он



утверждал, что если паше «вчера» искало в искусстве только развлекающих зрелищ, то наше «сейчас» «ищет в искусстве направляющего ключа к жизни».

«На моей родине, — говорил К. С. Станиславский, — театр входит неотъемлемой частью в строительство новой жизни. И в этом моя радость, моя гордость и моя молодость». Гражданским долгом артиста К. С. Станиславский считал активное участие в строительстве прекрасного будущего земли: «Через вас, артистов, идут понятные миллионам силы, говорящие о прекрасном земли... Вы, артисты театра, как одного из центров человеческой культуры, не будете поняты народом, если не сможете отразить духовных потребностей своей современности, того «сейчас», в каком вы живете».

Чувством глубочайшей современности проникнуты лучшие актерские и режиссерские работы К. С. Станиславского. Вспомним постановку «Чайки», «На дне» — этапных спектаклей, определивших собой творческий облик МХАТ. Вспомним такие роли, как Сатин, Астров, Штокман, неизменное стремление К. С. Станиславского к актуальному, современному, глубоко прогрессивному репертуару.

Единство искусства и жизни является зерном всей системы Станиславского. В это понятие мы включаем не только систему воспитания актера, подводящую его к творческому процессу, но и метод работы над конкретной ролью, над спектаклем в целом.

Всю свою жизнь в искусство К. С. Станиславский был противником холодного, внешне эффектного, формального искусства, за изощренностью которого не чувствуется горячего дыхания жизни. В «Свадьбе Фигаро» его увлекало не кружевное изящество драматургических построений Бомарше, а революционный дух борьбы Фигаро за справедливость и человеческое достоинство. В «Горе от ума» он искал жизненные корни каждого характера и грибоедовской Москвы в целом, в «Горячем сердце» его привлекала не формальная задача по-своему прочесть А. Н. Островского, а обличение мира Хлыновых и Градобоевых, топчущих живую и прекрасную душу Параша и ее возлюбленного.

Помню, как Константин Сергеевич, работая со мною над монологом Чацкого «А судьи кто...», стремился добиться от меня решения простой и необычайно трудной задачи. Я должен был на каждом спектакле этот вопрос как бы заново, как в первый раз задавать своим партнерам по сцене, Фамусову и Скалозубу. Каждая фраза, каждое слово должны были стать для меня не текстом роли, а тем, что Станиславский называл действенным мыслеобразом. Каждая реплика раскрывалась им в глубоком идейном и конкретно жизненном содержании и непременно в действенной целеустремленности. Иначе он не мыслил себе искусства.

«За древностию лет к свободной жизни их вражда непримирима...». Кто эти люди? — с пристрастием допрашивал Константин Сергеевич. Что предстает в вашем сознании, когда вы о них говорите? Решение К. С. Станиславский искал в реальной действительности. Он прибегал к помощи

своего личного жизненного опыта. Находил в своей памяти людей, рассказывал о них, оживляя рассказ своим актерским мастерством. Он изумительно верно воспроизводил их внешний облик, привычки, повадки. Он помогал мне увидеть этих людей, чтобы потом я мог говорить о них как о реально существовавших. Я должен был, как актер, воссоздать подлинную жизнь, чтобы текст стал словесным выражением жизни, ее конкретным действием.

И здесь К. С. Станиславский развивал и совершенствовал основные положения, свойственные русской национальной театральной школе, нашедшие свое выражение в эстетике А. С. Пушкина и А. Н. Островского. Этим предшественникам К. С. Станиславского в высшей степени было свойственно единство творческого процесса и глубокого познания действительности.

Свободный, радостный, вдохновенный творческий процесс, в котором органически сочетаются мысль и сердце, понимание и душевный жар, — об этом неоднократно говорил Пушкин, к этому же стремился в искусстве актера и режиссера, в искусстве театра К. С. Станиславский.

«Театр для огромного большинства публики имеет воспитательное значение, публика ждет от него разъяснения моральных и общественных вопросов, задаваемых жизнью», — говорит А. Н. Островский. В другом месте он пишет: «Искусство, чтоб выполнять свое назначение, должно постоянно сопровождать жизнь...»

А. Н. Островский считает, что «драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы». В черновике записки «О положении драматического искусства в России в настоящее время» он писал, что эта близость к народу удваивает силы драматической поэзии и не дает ей опошлиться и измельчать. «История оставила названия великих и гениальных только за теми писателями, которые умели писать для всего народа, и только те произведения пережили века, которые были поистине народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец и для всего света».

Поэтому А. Н. Островский обрушивается на актеров типа П. Самойлова, утверждавших, что «пьесы — это канва, которую мы вышиваем бриллиантами», смеявшимися над Малым театром, в котором «пьесу играют — обедню служат». Эта насмешка, пишет А. Н. Островский, есть лучшая похвала московскому исполнению серьезных пьес. Серьезную пьесу надо играть так, чтобы идеалы автора, почерпнутые им в окружающей действительности, были раскрыты языком театра и вернулись в жизнь, то есть дошли бы до умов и сердец зрителей. Именно этому должно быть подчинено все в театре.

Такое же единство искусства и жизни положено К. С. Станиславским в основу его системы воспитания актера, всего педагогического процесса — от первых этюдов ученика до самостоятельной работы над ролью.

Мне приходилось встречать многих последователи К. С. Станиславского, которые были лишены самого главного — чувства связи

художника с действительностью. Кабинетная, схоластическая трактовка системы превратила ее в свод готовых рецептов на все случаи театральной практики. Многие ученики все делали «по системе», а, искусства не получалось, потому что не было жизни.

Искусство начинается там, где вдохновение художника органически сочетается с жизнью, с действительностью, ибо только там и появляется чувство правды — основа художественности. Будучи помноженным на профессиональное мастерство, оно дает возможность создать подлинные произведения искусства.

В свое время я утверждал и утверждаю сейчас, что мы робко и ничтожно мало используем учение Станиславского. Ведь гениальность Станиславского именно в том, что он сегодня является нашим учителем в театре, что он предвидел пути развития советского театра. Его учение — азбука, без которой в театре нельзя работать. Я призывал и призываю раскрыть Станиславского как великого реалиста и мыслителя, выявить материалистическое зерно его творческого метода, направив его на боевые проблемы современности. В своих высказываниях и в своей режиссерской и педагогической деятельности я стремлюсь осуществлять заветы моего учителя.

Основной, проблемой, непосредственно вытекающей из единства искусства и жизни, является перевоплощение актера в образ. Много времени и сил уделил решению этой проблемы К. С. Станиславский. Чему учит он нас сегодня в этом важнейшем вопросе нашей теории и практики?

Исходя из тех же материалистических принципов, что и И. П. Павлов, К. С. Станиславский делает одно из своих величайших открытий. Основываясь на законах, управляющих высшей нервной деятельностью человека, он в своей практике и теории создает систему, дающую возможность актеру и режиссеру сознательно управлять творческим процессом создания роли и спектакля в целом.

К. С. Станиславский был беспощаден в борьбе со штампами, условностью, театральной ложью, мешающими актеру найти правду жизни. Он всячески оберегал актера и режиссера от всевозможных театральных ассоциаций, требуя пользоваться только одним источником вдохновения — реальной действительностью. Он воспитывал в своих учениках реалистический художественный критерий, учил их зоркой правде искусства.

В нашей режиссерской практике мы часто в предварительных беседах и в самом процессе репетиций, помогая актеру, пользуемся для характеристики образа определениями: добрый, злой, застенчивый, подозрительный и т. п. Мы пытаемся охарактеризовать общими словами человека, предопределяя актерскую задачу. Это приводит к той приблизительности исполнения, против которой всегда возражал Станиславский. Это приводит к применению ремесленно проверенных и неизбежно штампованных приемов сценических характеристик, внешних признаков, соответствующих этим общим словам: «добрый», «злой» и т. д.

К. С. Станиславский рассуждал так: человек — это все его поступки, все

его мысли, взаимоотношения, желания, замыслы, это логика его поступков, причем логика конкретная, неповторимая, индивидуальная и вместе с тем типичная для определенного класса и эпохи. Поэтому одним определением характера далеко не исчерпывается внутреннее содержание образа.

Вот почему Станиславский удерживал актеров и режиссеров от внешних признаков характерности для того, чтобы повести их по внутренней логике намерений, поступков и мыслей. Вот откуда у Константина Сергеевича стремление всегда начинать работу над ролью как бы с «пустого места», не допускать вторжения условных сценических приспособлений, которые неизбежно вытеснят подлинное, то есть реалистическое, жизненное, ибо подлинное требует сосредоточенной художественной бдительности и напряжения всех творческих сил актера, а грубая ремесленная подделка проста, доступна, живуча и бесцеремонно въедлива.

Внешнее решение, внешнее изображение вытесняет глубину и подлинность сценического поведения актера. Оно подменяет истинную правду видимостью правды. Между ними примерно такое же соотношение, как между драгоценным камнем и стекляшкой. Роль превращается в подражание жизни, в то время как при верном ее решении она становится самой жизнью — вечно живой, развивающейся от спектакля к спектаклю. Отсюда требование К. С. Станиславского: не делать роль, а выращивать ее. Отсюда и сравнение двух различно подготовленных ролей: одна искусственный цветок, другая — живой. Выращивание роли, превращение актера как бы в новое существо, органическая жизнь в образе, полное перевоплощение — вершина актерского искусства по системе К. С. Станиславского.

Для достижения этой вершины артист, конечно, должен быть прежде всего талантлив. Система помогает артисту, совершенствует его внешнюю и внутреннюю технику, создает все условия для сознательного творческого процесса, но не заменяет дарования. Талант артиста заключается в силе его художественного воображения. Он должен поверить в реальность событий, происходящих в пьесе, в правду своих переживаний, в естественную необходимость своих поступков, должен жить в предлагаемых обстоятельствах как в реальных. И вместе с тем ни на одно мгновение не должен ослабевать контроль его рассудка.

Актер в каждом спектакле должен точно знать, во имя какой сверхзадачи он создает образ. Наряду с ясным видением роли ему должна быть не менее ясна и ее идейная значимость. Наряду с воображением у него должно быть развито и чувство контроля, диктующее ему отношение к образу, помогающее анализу внешней и внутренней характерности, отбору тех черт в образе, которые нужны для наиболее полного и наиболее верного его раскрытия — для его воспроизведения и оценки.

Гармония воображения и рассудка является важнейшим качеством для автора.

Режиссер обязан добиваться именно гармонии, а не преобладания одного над другим. Ставя «Бесприданницу», я не сумел добиться этой гармонии у

исполнительницы центральной роли — Ларисы. В исполнении артистки преобладала рассудочность в ущерб эмоциональности. Каждый жест, каждая интонация были тщательно продуманы и великолепно выполнены, но все это не было согрето живым чувством Ларисы — ее радостью и горем, мечтами и разочарованием. Роль была блестяще сделана, но, лишенная живого чувства, она не смогла вовлечь зрителей в круг жизни Ларисы, заставить их сочувствовать ее горю и осуждать тех, кто сгубил молодую и прекрасную жизнь.

В лучших ролях Н. П. Хмелева мы видели это идеальное сочетание подлинного чувства и филигранного мастерства. Он точно знал, какое впечатление произведет каждая деталь, умел находить наиболее выразительные и яркие штрихи, органичные для роли, он мастерила образ, используя все средства сценической выразительности, и вместе с тем глубочайшим чувством, подлинной страстностью была пронизана каждая созданная им роль. Мы сердцем воспринимали пафос души большевика Пеклеванова и лирические ноты в образе Тузенбаха, ненавидели Сторожева и воочию видели «злую машину» — Каренина. Нигде актер не выходил из рамок образа; он был убедительно реален, правдив, как сама жизнь.

К. С. Станиславский мечтал о том, чтобы для зрителя, как и для актера, каждый спектакль становился важным событием в его жизни. Для этого мы должны стремиться к тому, чтобы в каждом нашем спектакле правда жизни была выражена языком искусства, чтобы в каждой роли глубина мысли и сила чувств создаваемого нами образа доходила до сознания и сердца зрителя.

Единственным средством к достижению этой цели является путь К. С. Станиславского. Творчески развивая его теорию, обогащая свой опыт, совершенствуя свою практику, мы добьемся дальнейшего расцвета нашего искусства.

1947

## СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО — ПУТЬ К СОЗДАНИЮ ТИПИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Последнее время мы, работники театра, много раздумываем над проблемой типического в реалистическом искусстве. Мы отчетливо понимаем, что жизненно правдивое, глубокое произведение может быть создано только при типизации жизненных явлений, то есть при выявлении сущности этих явлений и вдумчивом отборе подсмотренного в жизни. Такова природа социалистического реализма.

Социалистический реализм требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма.

Просматривая свои последние работы, работы моих товарищей по театру, актеров, я проверяю, в какой мере наше творчество отвечает этим требованиям, поднимаемся ли мы до выявления типических черт нашего времени, в какой мере мы целенаправленны в отборе жизненного материала и средств сценической выразительности, ибо без этого все поиски могут оказаться пустой игрой фантазии.

И я с горечью убеждаюсь, сколь часто наши работы по своей идейной наполненности, по степени художественности отстают от требований современности, требований народа.

Прослеживая жизнь даже «знаменитых» актеров, можно видеть примеры того, как с исчезновением больших задач и целей их искусство мельчает, приобретает черты ремесленничества, утрачивает жизненные силы; как часто и большой актер начинает работать на проверенных «эффектах».

Есть примеры и совсем близкие — спектакль «Госпожа министерша» Нушича в театре имени Моссовета. Нашей задачей в период работы над спектаклем было сатирическое обличение человеческих слабостей, характерных прежде всего для мелкобуржуазного общества, по, к сожалению, не изжитых подчас и у нас. Это мелкое тщеславие, погоня за положением, на которое человек не имеет права, стремление командовать, задавать тон в обществе и т. д. и т. п.

В спектакле при всех его отдельных недостатках талантливые актеры В. Марецкая, О. Абдулов, Р. Плятт, Б. Оленин, С. Годзи, Т. Лопаткина, Н. Бутова и другие несли эту основную тему. Пьеса эта — талантливая, но несовершенная, с элементом фарса — была, как я уже говорил, в сценическом решении подчинена основной сатирической теме. И вот с течением времени в спектакле стала выветриваться идейная сторона и вылезать наружу откровенно развлекательная — фарс. Образы стали мельчать, актеры теперь уже гнались только за тем, чтобы смешить зрителя. Даровитые артисты потеряли вкус к собственным ролям, и спектакль пришлось снять с репертуара.

Почему это произошло? Очевидно, исчезла цель, ради которой создавался спектакль, потому что снизилась актерская и режиссерская требовательность, утратилась творческая сосредоточенность, без которой не может быть значительного искусства.

Приведу еще пример.

В. П. Марецкая играет Капитолину Солнцеву в «Рассвете над Москвой» А. Сурова. Образ этот, чрезвычайно интересный, сложный, противоречивый, зачастую вызывает в зрительном зале протест, как нетипичный. Возможно, таких женщин, как Капитолина Солнцева, сейчас очень мало. Солнцева, такая, как она задумана автором, — человек, живущий прошлым, суровая женщина, ощущающая себя по сей день партизанкой. Ее аскетичность, отсталость кажутся нам анахронизмом. Но в задачу Марецкой в период работы ее над ролью входило сделать образ Капитолины типичным, найти в ее характере черты, типичные для советской женщины. И эти черты есть в ней: моральная чистота, забота о деле, внутренняя мобилизованность

коммунистки. Мы видим у Солнцевой нежелание уступать обывательским настроениям, себялюбию, заботе о мещанских удобствах...

Строгость и бескорыстие Капитолины и примирают нас с ней. Эти ее прекрасные типические черты должна раскрыть актриса, ибо в конечном счете Капитолина, безусловно, образ положительный. Но не всегда Вера Петровна Марецкая в спектакле играет так. Бывают спектакли, когда эта сущность, «сверхзадача» Капитолины, утрачивается талантливой артисткой, снимается, снижается. Тогда Капитолина становится упрямой тупицей. Тогда и зритель не может полюбить ее.

Но вот Марецкая пришла на спектакль творчески сосредоточенной, и образ засверкал чудесным человеческим обаянием. Зрителю становится понятным ее упрямство, хотя он досадует на Капитолину. Становится очевидной чистота ее целей, мы видим, почему она такая.

Еще пример. В спектакле театра имени Моссовета «Большие хлопоты» Л. Ленча артист П. Герата играет роль директора «Справкоиздата» Бокова. Боков отстал от жизни, замкнулся в семейном быту, обюрократился и попал под влияние ловкого приспособленца, карьериста и деляги.

Герата, превосходно исполняя роль директора, иногда начинает смотреть на себя со стороны, подсмеиваться над своим героем. У актера возникает ложно понятое «отношение» к образу. Между тем артист должен всегда играть искренне, должен сделать своими все внутренние пружины роли. И когда Герата начинает относиться к своему Бокову излишне иронически, образ теряет свою реалистичность, и это приводит к шаржу.

Мы видим в театрах очень много спектаклей, исполненных посредственно не потому, что актеры плохо владеют телом, голосом или дикцией, а потому, что образы мелки, случайны и у драматурга и стало быть у актера: в работе актеров нет обобщения, отсутствует вкус, мера, чувство целого, чувство соразмерности и сообразности, о котором говорил Пушкин.

Сталкиваясь с такими явлениями, пытаюсь проанализировать причины удач и поражений актеров, я все большие и больше убеждаюсь, что мы недостаточно последовательно претворяем в своей повседневной практике идеи К. С. Станиславского.

В области театра единственный путь к глубокому реалистическому искусству, а следовательно, к типизации — это метод Станиславского. При этом важно понять, что метод Станиславского только тогда приводит к большим результатам, когда он верно понят, когда вся его система рассматривается не как абстрактная технология.

Систему Станиславского нельзя рассматривать замкнуто, оторванно от всей его жизненной философии. Сам Станиславский писал и говорил, что его теория сценического искусства им не придумана, что она зиждется на познании действительности, на изучении типических жизненных и творческих процессов и является систематизацией и развитием реалистических традиций русского театрального искусства.

Однажды Станиславский сказал: «Вот написал я несколько книг, еще собираюсь писать — как работать актеру над собой, как работать ему над

ролью, рассказал о путях к творчеству, о подходе к творчеству, но не сумел и не сумею рассказать — где же начинается само творчество, когда оно начинается, где начинается искусство, ибо оно начинается за пределами метода».

Иначе говоря, Станиславский утверждал, что метод еще не искусство, а только путь к искусству — путь, которым надо уметь верно идти — что систему нельзя понимать как сумму приемов. Система Станиславского призвана служить целям глубокого реалистического искусства, искусства большой правды жизни.

Вот почему мы можем гораздо лучше понять метод Станиславского не тогда, когда он излагается отвлеченно, но тогда, когда о нем рассказано так, как это сделал Н. М. Горчаков в своей книге «Режиссерские уроки К. С. Станиславского», где Константин Сергеевич возникает как живой художник, умеющий мечтать. Мы видим, как он создавал творческую атмосферу на репетициях, как он помогал актерам почувствовать среду, события, познать их. Узнаем удивительную способность Станиславского видеть мир. И самое главное — мы ощущаем его целеустремленность.

Замечательный артист Художественного театра Л. М. Леонидов противопоставлял в практике МХАТ правду «правденке», рождаемой азбучным применением метода, без того внутреннего напряжения, без того мировоззренческого, философского масштаба, который определял смысл и ценность искусства Станиславского.

Станиславский понимал искусство как огромную жизненную миссию, как дело жизни. Он создавал свою систему в борьбе с упадочным буржуазным театром. Опираясь на традиции русского демократического искусства, он строил театр, призванный влиять на человеческое сознание. Он хотел, чтобы искусство стало учителем жизни.

Но для того чтобы сегодня быть учителем жизни, искусство должно угадывать движение жизни. И здесь Станиславский-художник с нами, потому что удивительным чутьем гения он шел впереди века, потому что он глубоко верил в завтрашний день человечества. По существу он был материалистом и диалектиком, художником, глубоко верившим в творческий опыт, человеком огромного солнечного оптимизма. Его гениальность прежде всего в том, как удивительно ощущал он время, историю. Он вошел в новую социальную действительность — в советскую действительность как полноправный ее строитель. Он верил и понимал, что исторический процесс становления Советской власти, построение коммунизма — это непререкаемая, мощная и прекрасная правда, это будущий расцвет реалистического искусства.

Вот почему нельзя понять Станиславского, не поняв того, что подразумевал он под термином «сверх-свсрхзадача», не осознав огромную цель — служение пароду, ради которой творит художник. Эта цель требует от художника умения постигать действительность. Станиславский силой своей интуиции умел читать жизнь. А мы, его скромные ученики, которым он оставил свою мудрую систему, счастливы, что марксистско-ленинское



мировоззрение помогает нам познать сущность происходящих в действительности процессов и распознать, что служит определяющим, решающим, двигающим жизнь вперед, а что в ней от случайного, от наносного, от пережитков старого.

Методологию нельзя отрывать от дарования, от личности художника с его мировоззрением. Нельзя думать, что бездарный или малоталантливый человек, взявшись за гениальную систему Станиславского, вдруг создаст произведение большого искусства. Наоборот, человек огромного таланта, обладающий высоким сознанием, даже не знающий системы, придет к Станиславскому, если он обратит свое главное внимание на идейное содержание произведения. Природа подскажет ему те закономерности искусства, которые раскрыл Станиславский в своих замечательных трудах.

Станиславский потому и говорил, что система понятна каждому настоящему таланту. Это чрезвычайно важно знать, чтобы верно ориентироваться в ней.

Создание системы было делом всей жизни Станиславского. Он стремился к тому, чтобы поднять общий художественный уровень театрального искусства. Система ведет к созданию театра глубочайшего реализма, насыщенного большими идеями. Станиславский боролся за искусство типического обобщения, обладающее огромной воздействующей силой, способное вторгаться в жизнь, преобразовывать ее. Типическое предполагает глубокую идейность, огромный талант художника.

Важно подчеркнуть, что Станиславский не случайно утверждал этику как основу театрального искусства. Это существенная часть его философии искусства и его методики. Этика помогает создать атмосферу творческого труда в театре. И тогда художник получает возможность подняться в своем понимании действительности и в своем отображении этой действительности до обобщения.

Нужна непрерывная воспитательная работа в театре по правильному применению метода Станиславского. В основу ее должна быть положена этика как непереносимое условие коллективного творчества. На основе правильного и глубокого освоения системы Станиславского в театрах будет возникать большое искусство, будут создаваться могучие типические образы.

Только у художника, обладающего широким идейным кругозором, масштабным мышлением и ощущением жизни, возникает зоркость в отборе деталей для создания целостного художественного образа.

Ведь творчество, то есть создание Нового невиданного доселе образа, не должно быть фотографией действительности, а должно быть ярким раскрытием ее сущности. К глубокому сожалению, в наших театрах нет пока еще полного понимания необходимости изучения творческого процесса по Станиславскому, недооценивается значение системы. Чаще бывает так, что теоретически режиссеры, актеры клянутся системой Станиславского, а практически ее не используют либо применяют в искаженном виде.

Некоторые режиссеры думают, что для познания системы Станиславского достаточно поверхностно усвоить ее терминологию и

оперировать ею. Режиссеры, которые пользуются системой как шпаргалкой, как рецептурой, никогда не достигнут желанного результата.

Станиславский подчеркивает: «В нашем деле знать — значит уметь». Он учит видеть целое, чувствовать его, угадывать в нем главный смысл и потом, разъяв это целое, разобравшись в нем, еще острее ощутить его, чтобы затем синтезировать, собрать в художественный типичный образ. Система Станиславского помогает выявлению неповторимой творческой особенности драматурга, его манеры видеть действительность.

Зачастую спорят о том, в каких взаимоотношениях находятся между собой система К. С. Станиславского и режиссура Вл. И. Немировича-Данченко. Владимир Иванович работал с актерами не так, как Станиславский. У него были иные навыки в работе, он пользовался другими терминами. Скажем, Немировичу-Данченко принадлежит выражение «зерно сцены», «зерно роли», которое последние годы почти не употреблял Станиславский. Или, наоборот, Немирович-Данченко редко употреблял выражение «физическое действие», которое очень много значило для Станиславского, и увлекался «физическим самочувствием» и т. п. Но кто скажет, что спектакли Вл. И. Немировича-Данченко не соответствовали духу и принципам системы Станиславского? Думаю, этого никто утверждать не станет, тем более что известно, как высоко ценили оба великих режиссера работы друг друга. Дело, следовательно, заключается в том, что Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский, руководствуясь общими творческими принципами и общими целями, достигая одинаково значительных творческих результатов, в своей непосредственной практике зачастую отличались друг от друга. Этот факт полностью опровергает тех наших «теоретиков», которые пытаются сделать из живой и гибкой системы Станиславского свод мертвых законов, перечень сухих правил. Начетчики полагают, будто систему можно превратить в некую универсальную отмычку, с помощью которой все секреты творчества перед ними раскроются. Между тем, как показывает пример Вл. И. Немировича-Данченко, соратника и сподвижника К. С. Станиславского, система живет и развивается только в руках художника самостоятельного, целеустремленного, страстного и талантливого. Именно такому, подлинно творческому пониманию системы учит нас великолепный пример творчества Вл. И. Немировича-Данченко.

Вот на сцене создан образ. Но ведь образ раскрывается только в столкновении с окружающей действительностью. Значит, здесь должен быть не просто образ, а система взаимосвязанных образов, на сцене должны возникать события, борьба, следовательно, должна отражаться жизнь. В такой системе образов не все бывает в равной мере типичным, значительным, то есть объясняющим нам смысл происходящего в жизни, не все одинаково удается, не все находки верны, глубоки.

«Находки» — значит надо искать. Как, каким способом? Что помогает нам правильно найти образ. Метод Станиславского и марксистско-ленинское мировоззрение.

Когда мы, ученики Станиславского, сталкиваемся с драматургическим образом, проникаем в него, мы не просто констатируем, фотографируем этот внутренний мир человека, но и разбираемся в нем. Мы подходим к нему творчески. Мы отличаем в нем существенное от несущественного и, строя внутренний мир образа по его поступкам и действиям, подбираем факты его биографии не случайно, а так, чтобы они помогли в образе отразить типическое явление.

Станиславский учил, что нельзя играть наше «сейчас», надо играть движение из вчера в завтра. Человек существует в своей биографии, в своем прошлом и в своем завтрашнем дне. Это значит, что каждый человек не только внутри своей личной биографии движется из вчера в завтра но он и как социальное явление либо обречен, либо имеет перспективу завтрашнего дня.

Такое ощущение образа диалектично, ибо характер человека рассматривается в его развитии, его биография — не как узкоиндивидуальная, а как социальная. Это дает возможность художнику, овладевшему принципами системы Станиславского, подойти к большому искусству, к крупным обобщениям, к выявлению типического.

Станиславский, требуя от театра отражения жизни на сцене в ее сущности, с огромной убедительностью утверждает необходимость конкретной типизации образов.

Станиславский утверждал, что жизнь человеческого духа, очищенная поэзией, глубоко прочувствованная, густо насыщенная типичной правдой, говорит уже не о личности, а о целом явлении, приобретает значение не частное, а общественное.

Методика Станиславского в своей основе глубоко материалистична, поэтому она ведет к точному познанию типического характера.

Когда Станиславский в свое время объявил борьбу со штампами, то ремесленники от искусства обвинили его в том, что он обесцветил мастерство актера, потому что штамп якобы является отобранной характеристикой. «Так это же и есть типическое», — утверждали защитники такого ремесленного искусства. Они говорили: «Типично для старика шамкать, для человека, взволнованного большими страстями, — потрясать кулаками или говорить дрожащим голосом; типичен для выражения того или иного чувства такой-то и такой-то прием».

Типическое понимали в чисто внешних и незначительных признаках. Типическое подменялось шаблонным, среднеарифметическим.

Для нас существенны как типическое — подлинные ценности, те, которые помогают нам реально познать жизненные процессы, в которые мы вторгаемся. Ведь нам важно разобраться в жизни, изучить ее, для того чтобы на нее влиять, ее переделывать.

А для того чтобы скорее разобраться в жизни и суметь ее переделать, мы и должны уметь выявлять типические процессы. Мы должны видеть то отстающее, что стоит помехой на нашем пути, должны знать, что определяет особенности нашего времени, психологию современного человека. Еще

острее мы должны ощущать это движение нашей жизни в завтра, рождение того нового, что подчас, неуловимо формируясь, определяет сегодня передовое сознание советского человека.

Я имел счастье как актер работать со Станиславским над образом Чацкого. Помню основные особенности этой работы. Станиславский передо мной и перед моими товарищами на работе (мы репетировали вчетвером: В. Д. Бендина, А. О. Степанова, А. Д. Козловский и я) раскрывал эпоху, помогая нам разбираться в роли, в желаниях и помыслах действующих лиц, понять время, среду, события, описанные Грибоедовым.

Чацкий постепенно раскрывался для меня и во мне не только как неповторимая индивидуальность, но и как индивидуальность чрезвычайно характерная для своего времени.

В образе Чацкого заключено типическое в том смысле, что он подобрал в себя типические стремления передовых людей своего времени. При всем его своеобразии он воспринимается нами сегодня как исторически точная характеристика передового русского человека первой четверти XIX столетия.

Основную тенденцию и методику работы Константина Сергеевича по раскрытию типического в индивидуальном я прекрасно помню всем существом, и она до сих пор дает мне удивительное ощущение Чацкого, все еще живущего во мне. Эта основная тенденция и была тем принципиальным уроком, который я получил на всю жизнь от Станиславского.

Работа над ролью Чацкого, а впоследствии и над ролью Альмавивы в «Женитьбе Фигаро» Бомарше строилась так: сначала я репетировал отдельные куски роли, самостоятельно или с помощником К. С. Станиславского талантливым режиссером Е. С. Телешовой, затем приходил Станиславский и помогал нам углубить материал, отделить в нашем материале существенное от несущественного. Он помогал актеру приблизиться к образу, раскрывая в человеке-актере возможность тире, глубже и органичнее понять материал роли.

В работе с Константином Сергеевичем я только постепенно стал чувствовать в себе Чацкого. Сначала я понимал умом: вот Чацкий, такие у него свойства. Текст не я говорил, не я требовал, требовал изображаемый мною Чацкий. Чтобы текст стал моим, нужна была воспитательно-педагогическая работа Станиславского.

К. С. Станиславский терпеливо и настойчиво противопоставлял существование в образе его игранию. Можно жить в образе, создавать образ, перевоплощаться и в нем существовать. А можно образ играть, все время показывать его. Такие отступления от требований системы случались и у очень крупных актеров.

Станиславский говорил, что сначала нужно почувствовать себя в роли, потом — роль в себе, то есть полностью как бы слиться с ролью, полностью перевоплотиться, чтобы я и образ были едины. Это очень важно понять и усвоить, иначе будет только поверхностное играние образа, играние внешних признаков. Актеру нужно найти все внутренние ходы действующего лица, его привычки, манеры, повадки, отдельные свойства — все слить с собой,

сделать своим, а не ограничиваться их внешним изображением. Только тогда рождается органический образ и создается то искусство, о котором говорил Станиславский.

Главное в искусстве актера — постижение внутренней логики образа. Человек познается по его мыслям, поступкам, желаниям, по его отношению к явлениям жизни. Наличие бороды или усов, та или иная манера говорить, тот или иной грим — все это только средства внешней лепки образа. Требование Станиславского идти в роли «от себя» есть требование соединения артиста с новой для него действительностью, иначе говоря, проникновение в эту действительность, а не скольжение по фактам и не пользование приемами внешней характеристики. Это тот процесс творческого вхождения в роль, который в результате делает созданный образ органическим, живым, типическим.

Понимая, что типическое в сценическом образе может проявиться только через индивидуальное, подчиненное раскрытию сути этого образа, Станиславский вел непримиримую борьбу против всяких попыток нарушения единства типического и индивидуального через одностороннее раздувание того или другого (что характерно для натурализма, формализма и т. п.).

«Если человек говорит не по сути, — подчеркивал Станиславский, — он уходит в формализм и натурализм... Все то, что не оправдано, все то, что по сути (то есть все то, что нетипично.— Ю. З.), — это есть формализм».

«Образы должны даваться в больших типических и жизненных чертах, и чем типичнее образ, тем он живее и правдивее», — говорил Станиславский.

И смысл последнего этапа в разработке системы Станиславского — как раз в той простоте, с какой Станиславский приводит художника к органическому творчеству, укрупняет его искусство, освобождая его от ложного теоретизирования.

Достаточно ознакомиться с работой К. С. Станиславского под названием «Реальное ощущение жизни пьесы и роли», чтобы стало ясно, что метод физических действий (или, как сам Станиславский его называл, метод создания «жизни человеческого тела») — ключ к внутренней жизни роли. Это удивительный педагогический прием, при помощи которого художник сознательно включает в творческий процесс «органическую творческую природу».

К. С. Станиславский требует от актера не «играть роль», а поставить себя самого в ситуацию пьесы и действовать по аналогии с ролью.

Станиславский пишет: «Никогда не втискивайте себя в роль насильно, не приступайте к изучению ее по принуждению. Вы должны сами выбрать и выполнить в изображаемой жизни то, хотя бы самое малое, что вам вначале доступно... В результате вы начнете чувствовать себя в роли. Отталкиваясь от этого, можно идти дальше, а со временем подойти к тому, чтобы почувствовать самую роль в себе».

Станиславский требует, чтобы актер, прежде чем он выйдет на сцену, познал жизнь пьесы и свое к ней отношение, чтобы он вспомнил каждый из

эпизодов акта, понял, из каких действий создается каждый из них, и проследил за логикой и последовательностью простейших физических, а за ними и психологических действий.

Станиславский устанавливает, что «в каждом физическом действии, если оно не просто механично, а оживлено изнутри, скрыто внутреннее действие, переживание».

Так создаются две плоскости жизни роли: внутренняя и внешняя, устанавливается их неразрывная связь.

Станиславский учил, что и внешне все должно быть доведено до полной типичной правды.

Призывая актера-художника прежде всего разобраться в поступках действующего лица, найти индивидуальную, неповторимую логику поступков, желаний и мыслей действующего лица, Станиславский показал нам прямой путь к нахождению типического образа.

Поступки, желания, мысли действующего лица должны быть типичны. Они должны отражать интересы, помыслы и чувства, которыми живет та группа людей, типическую сущность которых собирает художник в целостное и органическое создание, то есть в художественный образ.

Станиславский требовал отбора не качеств, а действий, а далее целей и причин этих действий, рожденных верно понятыми взаимосвязями, верным развитием логики мышления и логики поступков, верными отношениями в человеке между его мыслями и поступками, верным ощущением глубины его кругозора.

Горький говорил: «Имея характеры, вы уже имеете не только материал, по неизбежность драмы. Поставьте эти характеры друг против друга — они тотчас начнут действовать...»

А Станиславский по-своему вторит Горькому: «Верно, глубоко и логично раскройте действия, связывающие людей, и перед вами определятся их характеры».

Но умение верно расшифровать действие не каждому дается. Можно себе представить, что два-три режиссера, разбираясь в поступках действующего лица, более или менее однородно определяют цепь поступков персонажей пьесы, более или менее однородно определяют, что делает персонаж, но наверняка будут различны в определении причин и целей поступков, так же как и в установлении связей — логических, типических — между этими поступками.

И тут решающей будет возможность для художника подняться до пушкинских требований «государственных мыслей историка», в нашем сегодняшнем понимании искусства — до партийной зоркости и глубины. Хочется добавить, что индивидуальное решение роли родится от пересечений личных, неповторимых, творчески раскрытых свойств актера с верной логикой существования в типических обстоятельствах, в типическом мышлении, в типической биографии (причины), в типических целях (ради чего — «сверхзадача»).

Станиславский требовал от исполнителей заострения образа,

подчеркивал необходимость сознательного преувеличения обобщенных в образе существенных сторон явления, для того чтобы ярче и полнее выразить основную идею каждой роли и произведения в целом.

Сознательное преувеличение служит выявлению сущности положительных явлений в такой же степени, как и отрицательных. Заострение и преувеличение — это не значит сценический нажим. Это не значит наигрыш: против него жестоко боролся Станиславский.

«Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах,— писал он, — надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шарже м». (Подчеркнуто мною. — Ю. З.)

В ярком рисунке В. О. Топоркова, играющего Круглосветова в спектакле МХАТ «Плоды просвещения», пет «нажима», нет наигрыша. Это действительно сгущенный отбор внутренних характеристик. Это значит, что Топорков в Круглосветове сумел отразить весь свой жизненный опыт, все свои жизненные впечатления от подобных Круглосветову людей — людей узкого кругозора, в сущности, глупцов, которые силой жизненных обстоятельств носят название «профессора». Ничтожество этих людей сочетается с идиотским «глубокомыслием» и создает комедийную нелепость. Это все сумел вобрать, сконцентрировать в своем замечательном исполнении Топорков, основываясь на требованиях Станиславского-художника. Топорков существует, действует, согласно индивидуальной логике этого чудака, и образ, будучи остроиндивидуальным, несет в себе широкое типическое обобщение.

Сатирическое заострение, заострение, доходящее до шаржа (но не переходящее в шарж, что очень важно), лишь тогда правомерно, когда оно насыщено идейной страстностью, внутренней силой обличения.

Преувеличение в сатире должно возникать от избытка внутреннего негодования, а не от желания гиперболизировать форму в погоне за оригинальным трюком, внешней занимательностью.

Главнейшая задача во всех наших заботах о сегодняшнем и завтрашнем дне искусства — это партийность. И здесь Станиславский с нами. Он боролся за целеустремленное искусство художественных обобщений, а мы знаем, что в искусстве через типическое выражается партийность.

Художник, наполняя положительный образ типической правдой, отражает сущность нового не только таким, каким оно является сегодня, но и таким, каким оно закономерно будет завтра, то есть отражает сущность передового социально-исторического явления не статично, а в его революционном развитии.

Мы должны смело решать сложные идейно-художественные задачи, бороться против появления на наших сценах «обтекаемых» спектаклей, спектаклей ученических, сереньких, «нейтрально реалистических».

Сваливать, вину за отставание театра на драматургию правильно только наполовину.

Советские художники призваны сегодня практически решать задачи большого реалистического искусства, поставленные нами жизнью жизнью, а не только заниматься рассуждениями о ценности системы.

Дело последователей Станиславского изучать искусство великого реформатора сцены, чтобы оно становилось все более и более существенной движущей силой развития нашего искусства.

Искусство советского театра должно стать великим, то есть мощным и глубоким по мыслям, которые в нем заложены, по несокрушимо, стремительному внутреннему движению к правде, красоте, справедливости, к тому, что зовется коммунистическим обществом.

1963

## К ВОПРОСУ О НАСЛЕДИИ СТАНИСЛАВСКОГО

В крепнущих дружеских связях между народами мира советский театр играет большую и славную роль. С каждым днем он становится все более действенным пропагандистом советского искусства за рубежом, обогащает своим реалистическим опытом театральную культуру многих стран.

О наших общих достижениях, о сильных сторонах нашего искусства, быть может, нет надобности сегодня говорить — они очевидны. Крепнет идейная целеустремленность советского театра, нерушима его кровная связь с народом; растет самосознание актера-гражданина, участника строительства новой жизни; остро чувствует он свою ответственность за судьбы искусства, за будущее всей нашей культуры.

Однако, констатируя несомненные успехи советского театра, его новаторские черты, мы не можем не замечать и известной медлительности, заторможенности его развития. В этой связи я хочу здесь затронуть один вопрос, до сей поры мало, недостаточно освещенный пашей театральной прессой. А между тем он представляется мне одним из существеннейших вопросов нашей практики. Я имею в виду некоторые особенности современного этапа освоения системы К. С. Станиславского.

МХАТ — великий русский театр, созданный К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, — это действительно гордость нашего народа, знаменательная веха в развитии не только русского, но и всего прогрессивного театрального искусства мира. Два замечательных таланта — Станиславский и Немирович-Данченко — объединились, чтобы поднять театр на ту высоту, где он, освободившись от лжи, дешевки, поверхностного эффекта, ремесленного равнодушия, приобретает подлинную духовную силу, становится трибуной передовой мысли, настоящим учителем жизни. Великий Станиславский был страстным, неутомимым исследователем и экспериментатором, подлинным новатором. Его философия искусства утверждала за театром право и обязанность быть учителем, духовным пастырем народа. В актере Станиславский видел «слугу народа». Он требовал от всех звеньев театра подчинения общему идейно-художественному замыслу, придающему единство коллективному



творчеству театра.

В поисках наиболее эффективного, наиболее сильно воздействующего, глубокого и человеческого искусства Станиславский непрерывно развивал и видоизменял свою систему, двигал вперед науку и психотехнику актера. Это легко проверить, если сравнить ранние спектакли МХАТ с поздними, зрелыми работами его славных основателей.

Последним достижением Станиславского был метод физических действий. Данный метод не есть нечто изолированное от всей системы в целом, он с неизбежностью вытекает из развития узловых ее положений.

Система Станиславского, как он сам говорил, им не выдумана. Она опирается на законы органического творчества, устанавливает единство физического и психического в жизни актера на сцене. Она выросла из практики, обобщает опыт выдающихся мастеров реалистического театра, достижения русского актерства. Она суммирует этот опыт и творчески развивает его.

Можно привести ряд примеров, свидетельствующих о том, как последовательно и чутко принимал Станиславский эстафету творческих советов из рук деятелей русского искусства, размышлявших о природе актерского труда. Кратко об этом говорить трудно, но я все же позволю себе процитировать Пушкина и на основе нескольких строк из «Каменного гостя» показать единство двух гениев, утверждавших реалистический стиль актерской игры.

Пушкин с удивительной четкостью определил понятие вдохновения как максимальной духовной мобилизованности. Вот первые строки второй сцены «Каменного гостя»:

Клянусь тебе, Лаура, никогда  
С таким ты совершенством не играла.  
Как роль свою ты верно поняла!  
.....  
Как развила ее! с какою силой!  
.....  
С каким искусством!

В этих строках — вся программа Станиславского и весь процесс работы над ролью по Станиславскому, начинающийся с того, «как роль свою ты верно поняла», иначе говоря, с того сознательного момента, который является как бы ключом, открывающим дверь вдохновению. «Как развила ее», — говорил Пушкин далее, мысля себе искусство актера в умении развить роль, понять ее в движении, в действенной сущности, которая, естественно, становится выразительной тогда, когда обретает внутреннюю силу. Отсюда следует — «с какою силой» и «с каким искусством», то есть, насколько мастерски реализует актер это свое понимание роли.

В самом деле, если отбросить чисто внешние качества — хорошую дикцию, голос, свободу движений, пластический жест, то сущность

мастерства актера — в способности схватывать главное в роли, выявлять это главное в развитии как основу характера, как «зерно» образа, и уметь этому главному подчинять все элементы роли. Сущность мастерства актера в том, чтобы не дробить роли деталями, но чтобы детали эти в своей совокупности создавали многообразную полноту жизни роли, целостность ее.

На слова гостей Лаура отвечает:

Да, мне удавалось  
Сегодня каждое движение, слово.  
Я вольно предавалась вдохновенью,  
Слова лились, как будто их рождала  
Но память рабская, но сердце...

И вот результат, которого ждал Станиславский от актера, к которому он его подводил. Актер заново переживает роль, как бы импровизирует ее в спектакле; слова роли становятся его собственными, пережитыми; он не механически повторяет заученные интонации, не «память рабская» подсказывает ему слова — их «рождает сердце». Станиславский считал, что верно схваченная по мысли и логике действия роль, верное существование в ней неизбежно рождает в актере живое чувство, делают творчество сегодняшним, «сиюминутным», предохраняют от штампов, от механической игры.

Так перекликаются Пушкин и Станиславский в своем понимании сущности творческого процесса. Так оба они усматривают главную ценность реалистического искусства в этой непосредственной, сегодняшней эмоции актера, в его умении на каждом спектакле жить, «как в первый раз», жить «из вчера в завтра», создавать непрерывно текущую реальность существования человека на сцене.

Словом, главное и основное, о чем заботились передовые поэты, режиссеры, актеры русского театра, главное, о чем заботился Станиславский, и главное, о чем заботимся сегодня мы в театре, — это то, чтобы искусство отражало правду самой жизни. И как бы ни менялась, ни развивалась система, ее сердцевина остается неизменной. Есть комплекс сценических законов, предугаданных передовыми деятелями русского искусства и сформулированных Станиславским, нарушение которых грозит творческими неудачами театру.

К сожалению, задуманная как помощь творческому процессу, система в интерпретации иных учеников и последователей Станиславского многих отпугивает своей сложностью. Бесчисленные толки вокруг простых ее положений, схоластические споры, весьма распространенные, часто но столько помогают в ней разобраться, сколько запутывают ее простые истины. К сожалению, в результате этих споров уже начинают раздаваться голоса, твердящие, что система — это подмена творчества, что она создана только для особых, «столичных», условий, для практики чуть ли не многолетней работы над спектаклем, что это рациональный рассудочный метод, подчас даже убивающий актерскую непосредственность.

Виной этому прежде всего мы сами, те, кто имел великое счастье учиться у К. С. Станиславского, общаться с ним, на самих себе испытать его поразительные педагогические приемы. Наша вина в том, что мы недостаточно глубоко и верно вскрываем сущность системы, а подчас сами затемняем простую и ясную мудрость Станиславского — учителя и художника.

Еще больше, чем мы, практики, отпугивают от системы некоторые нынешние «теоретики» театра, принося этим, на мой взгляд, большой вред советскому театральному искусству. Догматизируя систему, они убивают ее живой дух и, по сути дела, являются злейшими врагами Станиславского, ибо сам Станиславский не терпел ничего раз навсегда застывшего, канонизированного. Его система никогда не была сборником обязательных правил, она лишь творческий путеводитель для актера в его свободном движении к сценической правде, к великой правде социалистического реализма.

Да, основной смысл системы — действенная помощь актеру, помощь органическому, естественному творческому процессу. Система должна подводить актера к истинному творчеству, освобождать от всего фальшивого, ложного, от штампов и условностей, открывать ему глаза и сердце для непосредственного, живого восприятия действительности. Если же ее приемами запугивают, сковывают актера, — значит не поняли самой сущности ее.

Станиславский разрабатывал свой метод физических действий, как наипростейший путь к творчеству (я подчеркиваю — наипростейший!). У нас же делают из физических действий, предлагаемых Константином Сергеевичем, нечто необычайно запутанное и сложное. Станиславский говорил, что этим простейшим путем можно наиболее последовательно и скоро подойти к творчеству органической природы, к подлинному перевоплощению, к созданию типических характеров, к целостному искусству театра.

Свой метод Станиславский адресовал не избранным, не мудрецам, но всему советскому актерству.

У нас есть отдельные чудачки, которые все ждут откровений, думая, что откровения лежат в формулах, тогда как они лежат в творческом существе человека и раскрываются в целеустремленном труде. Станиславский предложил советскому театру программу дальнейшего роста и совершенствования, и наш первейший долг — построить всю работу так, чтобы эта программа легла в основу жизни советских артистов. Надо, проще говоря, заменить абстрактные разговоры о системе Станиславского практическим проведением в жизнь ее требований.

Система Станиславского — не холодная рецептура, а метод, руководство по воспитанию актера, поэтому ее нельзя усвоить, знакомясь с ней по книгам, она дается тому, кто трудится над ней в духе ее требований и таким образом постигает ее существо.

Я глубоко убежден: все талантливое, яркое, впечатляющее, что создано

за последние годы нашим искусством, создано «по Станиславскому», отвечает его устремлениям и мечтам. Советский театр в целом живет деятельной, беспокойной жизнью, полной исканий, серьезного творчества, талантливых решений. За последние годы мне довелось несколько раз выезжать из столицы на периферию. Радостно видеть, как укрепились там за последние годы реалистические принципы, как многое практически делается по Станиславскому, в утверждение его мудрых творческих идей.

Прошлой зимой мне пришлось побывать в Свердловском драматическом театре. Его спектакли по общему тону исполнения и по отдельным актерским удачам весьма близки к столичному уровню, а кое в чем и превосходят его. Спектакль «Сомов и другие», поставленный главным режиссером театра В. Битюцким, и работы режиссера того же театра, воспитанника ГИТИСа Б. Эрина, «Опасный спутник» и «Твое личное дело» сдержанны, благородны, содержательны.

В Ярославле я видел превосходный горьковский спектакль «Сомов и другие», умно и тщательно прочтенный исполнителями и режиссером П. Васильевым, с блестящим Троеруковым — Ю. Коршуном. Наконец, совсем недавно в городе Енакиево, в театре третьего пояса, насчитывающем всего двадцать четыре актера, я видел спектакль «Семья». Сроки короткие, возможности ограниченные, далеко не все актеры подходят к своим ролям, но спектакль, поставленный режиссером Л. Кардановым, звучит убедительно. В нем есть та серьезность, то высоко-ответственное отношение к теме, которые заставляют зрителя, отдаваясь самой сущности происходящего на сцене, забывать о недостатках исполнения, о бедной декорации.

И невольно задумываешься: живут люди иногда в нелегких условиях, вынуждены работать быстрыми темпами, но ведь верны они основным заветам Станиславского, удерживаются от ремесленного равнодушия и душевной успокоенности! И чувствуешь в разговорах с ними стремление поднять творческое значение театра, приобрести более точное и действенное знание того, что называется системой Станиславского. И это всюду, по всей стране, где бы ни приходилось встречаться «актерами мыслящими и глубокими! Но вот я возвращаюсь к тому, с чего начал мои размышления о сегодняшнем театре, и вынужден констатировать, что в ряде случаев — и здесь столица далеко не всегда поспевает за лучшими театрами периферии — требования большой правды системы подменяются у нас мелочной имитацией жизни, той самой «правденкой», с которой боролись и Станиславский и Немирович-Данченко. Из боязни впасть в «крамолу» формализма иные театры не заботятся о форме вообще, пренебрегая важнейшим заветом Станиславского об органической связи, единстве формы и содержания, внешнего и внутреннего, психического и физического. А это уже не по Станиславскому, это как раз вопреки ему — великому мастеру органической формы.

## РОЗДІЛ II

# ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

### §2.1. Етапи роботи актора над роллю

Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах Том 4. Работа актера над ролью. – М. : "Искусство", 1991.

#### "Горе от ума" А.С. Грибоедова

Работа над ролью состоит из четырех больших периодов: *познавания, переживания, воплощения и воздействия.*

### I. ПЕРИОД ПОЗНАВАНИЯ

#### 1. ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО [С РОЛЮЮ]

С. 48-94

П\_о\_з\_н\_а\_в\_а\_н\_и\_е – подготовительный период. Он начинается с первого знакомства с ролью, с первого чтения ее. Этот творческий момент можно сравнить с первой встречей, с первым знакомством будущих влюбленных, любовников или супругов.

Момент первого знакомства с ролью очень важен. Первые впечатления девственно свежи. Они являются лучшими возбудителями артистического увлечения и восторга, которые имеют большое значение в творческом процессе.

Первые девственные впечатления неожиданны, непосредственны. Они нередко кладут отпечаток на всю дальнейшую работу артиста.

Девственные впечатления не подготовлены и не предвзяты. Не задерживаемые фильтром критики, они свободно проникают в самые глубины артистической души, в недры органической природы и нередко оставляют там неизгладимые следы, которые ложатся в основу роли, становятся зародышем будущего образа.

Первые впечатления – семена. И какие бы отклонения и изменения ни были сделаны впоследствии, во время дальнейшей работы, артист нередко больше всего любит в себе неизгладимые следы первых впечатлений и тоскует о них, когда его лишают возможности их проявить, дать им дальнейшее развитие. Сила, глубина, неизгладимость девственных впечатлений заставляют относиться к первому моменту знакомства с пьесой с особенным вниманием и стараться, с одной стороны, создавать те условия, которые способствуют наилучшему восприятию первых впечатлений, а с другой стороны, заставляют заботиться о том, чтоб устранять причины, которые мешают восприятию впечатлений или искажают их.

Я не могу теперь, в начале книги, указать, как приступать к первому знакомству с ролью. Для этого мы еще не установили терминологии, с помощью которой можно говорить с актером об его искусстве и технике.

Пока я могу только дать несколько советов и предостережений относительно первого чтения. Одни из них предназначаются артистам, впервые слушающим пьесу, а другие – чтецам, впервые докладывающим текст произведения.

Начну с артистов. Пусть они знают, что при восприятии первых впечатлений прежде всего необходимо благоприятное душевное состояние, соответствующее самочувствие. Нужна душевная сосредоточенность, без которой не может создаться процесса творчества, а, следовательно, и восприятия первых впечатлений. Надо уметь создавать в себе то настроение, которое настораживает артистическое чувство, раскрывает душу для восприятия свежих, девственных впечатлений. Надо уметь отдавать себя целиком во власть первых впечатлений, словом, нужно творческое самочувствие. Мало того, необходимо создать и внешние условия первого чтения пьесы. Надо уметь выбирать время и место для первого знакомства с пьесой. Надо обставлять чтение известной торжественностью, бодрящей душу, надо быть душевно и физически бодрым. Надо позаботиться о том, чтобы ничто не препятствовало свободному проникновению в душу первых впечатлений. При этом пусть артисты знают, что одним из самых опасных препятствий, мешающих свободно воспринимать свежие, девственные впечатления, являются всякого рода предвзятости. Они закупоривают душу, как пробка, застрявшая посреди горлышка бутылки.

Предвзятость создается прежде всего через чужое, навязанное мнение. На первых порах, пока собственное отношение к пьесе и роли не определится в конкретных творческих ощущениях или идеях, опасно поддаваться чужому мнению, особенно если оно неверно. Чужое мнение может исказить естественно слагающееся в душе артиста отношение и подход его к новой роли. Поэтому пусть на первых порах до, во время и после первого знакомства с пьесой артист по возможности оберегает себя от постороннего влияния, от насилия чужого мнения, которые создают предвзятости и искажают девственные впечатления, непосредственные чувства, волю, ум, воображение артиста. Пусть артист поменьше говорит с другими о своей роли. Пусть артист лучше говорит с другими о чужих ролях ради выяснения внешних и внутренних условий и обстоятельств жизни, в которой живут действующие лица пьесы.

Если же артист почувствует необходимость в чужой помощи, то пусть на первых порах ему отвечают только на его собственные вопросы, которые он сам задает, так как только он один может чувствовать то, что ему можно спрашивать у других без риска насиловать собственное, индивидуальное отношение к роли. Пусть артист временно таит и накапливает в себе свои чувства, свой духовный материал, свои думы о собственной роли, пока в нем не выкристаллизуется его собственное чувство в определенные, конкретные творческие ощущения и образы. И только со временем, когда в душе артиста

созреет и окрепнет его собственное отношение к пьесе и роли, можно более широко пользоваться чужими советами и мнениями без риска для его артистической свободы и независимости. Пусть артисты помнят, что свое мнение лучше чужого, даже хорошего, раз, что последнее не увлекает чувство, а лишь загромождает голову. Пусть на первых порах артист почувствует пьесу так, как она сама собой может им почувствоваться.

Все указанные предосторожности при первом чтении роли необходимы для того, чтоб дать возможность первым впечатлениям зародиться, сложиться вполне свободно и естественно.

Раз что на языке артиста познать – означает почувствовать, пусть артист при первом же знакомстве с пьесой и ролью дает волю не столько уму, сколько творческому ощущению. Чем больше он оживит пьесу при первом же знакомстве теплом своего чувства и трепетом живой жизни, чем больше сухой словесный текст взволнует его чувство, творческую волю, ум, аффективную память<sup>3</sup>, чем больше первое чтение пьесы подскажет творческому воображению зрительных, слуховых и иных представлений, образов, картин, аффективных воспоминаний и воображение артиста раскрасит (иллюстрирует) текст поэта причудливыми узорами и красками своей невидимой палитры, тем лучше для дальнейшего развития творческого процесса и для будущего сценического создания.

Важно, чтоб артист нашел точку, с которой надо смотреть на пьесу, ту самую точку, откуда смотрит на нее поэт.

Когда это достигается, артисты захвачены чтением. Они не могут удержать мускулов лица, которые заставляют их корчить гримасы или мимировать соответственно тому, что читают. Артисты не могут удержать своих движений, которые инстинктивно прорываются. Они не могут усидеть на месте и пересаживаются все ближе и ближе к чтецу.

Что касается чтеца, впервые докладывающего пьесу, то и ему можно дать пока лишь несколько практических советов.

Прежде всего пусть он избегает образной иллюстрации своего чтения, могущей навязать личное понимание ролей и образов пьесы. Пусть чтецы ограничиваются только ясным проведением основной идеи пьесы и главной линии развития внутреннего действия с помощью тех приемов, которые сами собой выяснятся на протяжении всей книги.

Пьеса должна быть доложена при первом чтении просто, ясно, с хорошим пониманием ее основ, внутренней сути, главной линии ее развития и ее литературных достоинств. Чтец должен подсказать артисту исходную точку, от которой зародилось творчество самого драматурга, ту мысль, чувство или переживание, которые заставили его взяться за перо. Надо, чтобы чтец при первом же чтении толкнул и повел артиста по главной линии развития жизни человеческого духа пьесы.

Пусть они поучатся у опытного литератора сразу схватывать "изюминку" произведения, основную линию развития чувства, идею самой жизни человеческого духа. В самом деле, опытный литератор, изучивший основы и технику литературного творчества, сразу угадывает структуру (канву) пьесы,

ее основное исходное зерно, чувство, мысль, заставившие поэта взяться за перо. Он рукой мастера анатомирует пьесу и ставит ей правильный диагноз. Это умение весьма полезно и артисту, но только пусть оно не мешает, а помогает ему смотреть в самую Душу. Все остальное, что надо знать чтецу, впервые докладывающему артистам словесный текст пьесы при первом знакомстве с нею, будет постепенно выясняться дальше, на протяжении всей книги.

Большое счастье, когда артист сразу, при первом же знакомстве, постигает всем существом, умом, чувством всю пьесу в целом. В этих счастливых, но редких случаях лучше всего забыть о всех законах, методах, системах и отдаться целиком во власть своей творческой природы. Однако такие счастливые случаи редки, и потому на них нельзя основывать правила. Точно так же редки случаи, когда артисту удается сразу схватить какую-то одну важную линию, основную часть, важные элементы, из которых складывается или сплетается основа пьесы или роли. Гораздо чаще после первого прочтения пьесы она запечатлевается в душе или уме лишь отдельными моментами, а остальное остается еще неясным, непонятным и чуждым душе артиста. Обрывки впечатлений и клочки чувств, сохранившиеся после первого чтения, связаны лишь с отдельными моментами, разбросанными по всей пьесе, точно оазисы в пустыне или световые пятна в темноте.

Почему одни места сразу оживают в нас, согретые чувством, другие же запечатлеваются только в интеллектуальной памяти? Почему при воспоминании о первых мы испытываем какое-то неясное волнение, приливы радости, нежности, бодрости, любви и проч., при воспоминании же о вторых остаемся безучастными, холодными и наши души молчат?

Это происходит потому, что сразу ожившие места роли родственны нашей природе, знакомы памяти наших чувствований, тогда как вторые, напротив, чужды природе артиста.

Впоследствии, по мере знакомства и сближения с пьесой, воспринятой не целиком, а отдельными моментами, пятнами, последние постепенно разрастаются, ширятся, сцепляются друг с другом и, наконец, заполняют всю роль. Так луч солнца, врываясь в темноту через узкие щели ставен, дает лишь отдельные яркие световые блики, разбросанные по всей комнате. Но по мере открытия ставен блики расплзаются, сливаются и заполняют светом всю комнату, вытесняя темноту.

Бывает и так, что пьеса после одного или многократного чтения не воспринимается ни чувством, ни умом. Или бывает и так, что впечатление создается одностороннее, то есть чувство захвачено, а ум задерживает творческий порыв и протестует, или, наоборот, – ум принимает, а чувство отвергает, и т. д.

Далеко не всегда знакомство с пьесой ограничивается одним чтением. Нередко оно совершается в несколько приемов. Бывают пьесы, духовная суть которых скрыта так глубоко, что до нее приходится докапываться. Их сущность и мысли так сложны, что их приходится расшифровывать. Их



структура, остов так запутаны или неуловимы, что они познаются не сразу, а по частям, при анатомии пьесы, при изучении каждой ее части в отдельности. К таким пьесам подходишь, как к ребусу, и они кажутся скучными, пока их не разгадаешь. Такие пьесы приходится перечитывать не один, а несколько раз. При каждом повторном чтении надо руководствоваться тем, что уже было сказано про первое чтение. Ввиду сложности подобных пьес надо еще более заботиться о том, чтоб избежать ложных шагов, могущих затруднить и без того трудную задачу по изучению таких произведений.

Однако первые впечатления могут быть и неправильными, ошибочными. Тогда они с такой же силой вредят творчеству, с какой правильные впечатления ему помогают. В самом деле, если первые впечатления правильны, они являются важным залогом успеха, прекрасным началом для дальнейшей творческой работы. Если же, наоборот, первые впечатления неправильны, то вред для дальнейшей работы будет велик, и чем сильнее сами неправильные впечатления, тем больше и самый вред.

Все эти условия еще более подчеркивают значение момента первого знакомства с ролью и доказывают, что этот важный момент заслуживает несравненно большего внимания, чем-то, которое ему обыкновенно уделяют.

К сожалению, далеко не все артисты понимают значение первых впечатлений. Многие недостаточно серьезно относятся к моменту первого знакомства с пьесой. Они подходят к этому важному этапу очень легкомысленно, не считая его даже началом творческого процесса. Многие ли из нас готовятся к первому чтению пьесы? В большинстве случаев она прочитывается наспех, где и как попало, в вагоне, на извозчике, в антрактах спектакля, и не столько для знакомства с нею, сколько для того, чтоб облюбовать себе выигрышную роль. Естественно, что при таких условиях пропадает один из важных моментов творчества, то есть первое знакомство с пьесой. Эта потеря – безвозвратна, так как второе и последующие чтения уже лишены элементов неожиданности, необходимых для творческой интуиции. Нельзя исправить испорченное впечатление, как нельзя вернуть потерянную девственность.

Как же быть во всех тех случаях, когда пьеса при первом чтении никак не воспринята или воспринята частично, или неправильно, ложно?

Во всех этих случаях артисту предстоит очень сложная психологическая творческая работа, которая выяснится при описании последующих процессов.

## II. АНАЛИЗ

Второй момент большого подготовительного периода познания я буду называть п р о ц е с с о м а н а л и з а. Анализ – продолжение знакомства с ролью.

Анализ – то же познание. Это познание целого через изучение его отдельных частей. Подобно реставратору, анализ угадывает все произведение поэта по отдельным оживающим частям пьесы и роли.

Под словом "анализ" обыкновенно подразумевается рассудочный процесс. Им пользуются для литературных, философских, исторических и

других исследований. Но в искусстве рассудочный анализ, взятый сам по себе и для себя, вреден, так как он нередко благодаря своей интеллектуальности, математичности, сухости не окрыляет, а, напротив, охлаждает порыв артистического увлечения и творческого восторга.

Роль ума в нашем искусстве только вспомогательная, служебная.

Артисту нужен совсем иной анализ, чем ученому или критику. Если результатом научного анализа является мысль, то результатом артистического анализа должно явиться ощущение. В искусстве творит чувство, а не ум; ему принадлежит главная роль и инициатива в творчестве<sup>5</sup>. То же и в процессе анализа.

Анализ – познание, но на нашем языке познать – ознать – ознает по чувствоват. Артистический анализ прежде всего анализ чувства, производимый самим чувством.

Роль чувственного познания, или анализа, тем более важна в творческом процессе, что только с его помощью можно войти в область бессознания, которая, как известно, составляет девять десятых всей жизни человека или роли, да притом наиболее важную ее часть. Таким образом, на долю ума остается лишь одна десятая часть жизни человека или роли, а девять десятых, наиболее важная часть жизни роли, познаются артистом через творческую интуицию, артистический инстинкт, сверхсознательное чутье.

Наше творчество и большая часть познавательного анализа интуитивны. Свежие, девственные впечатления после первого чтения более других непосредственны, интуитивны. Само собой понятно, что ими следует воспользоваться в первую очередь для целей анализа.

Творческие цели познавательного анализа заключаются:

1. В изучении произведения поэта.
2. В поисках духовного и иного материала для творчества, заключенного в самой пьесе и роли.
3. В поисках такого же материала, заключенного в самом артисте (самоанализ).

Материал, о котором идет речь, составляется из живых личных, жизненных воспоминаний всех пяти чувств, хранящихся в аффективной памяти самого артиста, из приобретенных им знаний, хранящихся в интеллектуальной памяти, из опыта, приобретенного в жизни, и проч. Нужно ли повторять, что все эти воспоминания должны быть непременно аналогичны с чувствами пьесы и роли?

4. В подготовке в своей душе почвы для зарождения творческого чувства как сознательного, так и, главным образом, бессознательного.

5. В поисках творческих возбудителей, дающих все новые всплески творческого увлечения и создающих все новые и новые частицы жизни человеческого духа в тех местах пьесы, которые не ожили сразу при первом знакомстве с нею.

А. С. Пушкин требует от творца "истины страстей, правдоподобия чувствований в предлагаемых обстоятельствах". Так вот, цель анализа и

закключается в том, чтоб подробно изучить и заготовить п\_р\_е\_д\_л\_а\_г\_а\_е\_м\_ы\_е\_ о\_б\_с\_т\_о\_я\_т\_е\_л\_ь\_с\_т\_в\_а\_ п\_ь\_е\_с\_ы и р\_о\_л\_и для того, чтоб через них инстинктивно почувствовать в последующем периоде творчества и\_с\_т\_и\_н\_у\_с\_т\_р\_а\_с\_т\_е\_й\_ и\_л\_и\_ п\_р\_а\_в\_д\_о\_п\_о\_д\_о\_б\_и\_е\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_о\_в\_а\_н\_и\_й.

Как и с чего начать познавательный анализ?

Воспользуемся одной десятой долей, отведенной в искусстве, как и в жизни, уму, для того, чтоб с его помощью вызвать сверхсознательную работу чувства, а после того как чувство выскажется, постараемся понять его стремления и незаметно для него направлять их по верному творческому пути. Другими словами, пусть бессознательно-интуитивное творчество зарождается с помощью сознательной подготовительной работы.

Б\_е\_с\_с\_о\_з\_н\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о\_е\_ч\_е\_р\_ез\_с\_о\_з\_н\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о\_е – вот девиз нашего искусства и его техники.

Как же воспользуется ум одной десятой долей, отведенной ему в творчестве? Ум рассуждает так: первый друг и лучший возбудитель интуитивного творческого чувства – а\_р\_т\_и\_с\_т\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_й\_ в\_о\_с\_т\_о\_р\_г\_и\_у\_в\_л\_е\_ч\_е\_н\_и\_е. Пусть они и будут первыми средствами познавательного анализа. Не следует забывать при этом, что артистический восторг бывает особенно экспансивен при первом знакомстве с пьесой. Артистический восторг и увлечение сверхсознательно постигают то, что недоступно зрению, слуху, сознанию и самому утонченному пониманию искусства.

Анализ через артистический восторг и увлечение – лучшее средство искания в пьесе и себе самом т\_в\_о\_р\_ч\_е\_с\_к\_и\_х\_ в\_о\_з\_б\_у\_д\_и\_т\_е\_л\_е\_й, которые в свою очередь вызывают артистическое творчество.

Увлекаясь – познаешь, познавая – сильнее увлекаешься; одно вызывает и поддерживает другое. Анализ необходим для познавания, познавание необходимо для поисков возбудителей артистического увлечения, увлечение необходимо для зарождения интуиции, а интуиция необходима для возбуждения творческого процесса. В конечном итоге анализ, необходим для творчества. Итак, в первую очередь следует воспользоваться для возбуждения чувственного анализа артистическим восторгом, благо он сам собой создался при первом знакомстве с ролью.

Для этого надо дать возможность творческому восторгу проявиться в полной мере и при этом постараться зафиксировать его. Пусть артист после первого знакомства с ролью вдоволь насладится и оценит все те места пьесы и роли, которые являются возбудителями его увлечения и сами собой бросаются ему в глаза или откликаются в сердце при первом же знакомстве с пьесой.

В талантливом произведении найдется много таких мест для увлечения артиста. Он может увлечься и красотой формы, и стилем письма, и словесной формой, и звучностью стиха, и внутренним образом, и внешним обликом, и глубиной чувства, и мыслью, и внешней фабулой, и проч. Природа артиста

экспансивна, чутка и отзывчива на все художественно-красивое, возвышенное, волнующее, интересное, веселое, смешное, страшное, трагическое и проч. Артист сразу увлекается всеми блестками таланта, разбросанными писателем как по поверхности, так и в глубине пьесы. Все эти места обладают свойствами взрывчатых веществ при вспышках артистического увлечения. Пусть же артисты перечитывают пьесу целиком или по частям, пусть вспоминают полюбившиеся им места пьесы, пусть ищут все новые и новые перлы и красоты в произведении поэта, пусть мечтают о своих и чужих ролях или постановке. Однако пусть при всей этой работе и упоении восторгом артист не забывает, по возможности, оберегать свою творческую независимость и свободу от всякого постороннего насилия, которое может создать предвзятость.

Каждому из зарождающихся порывов творческого увлечения надо дать полный простор и исчерпать его до дна. Другими словами, надо целиком использовать творческую интуицию как познавательное средство.

Так обстоит дело в тех местах пьесы и роли, которые ожили сами собой при первом чтении пьесы.

Однако как же быть с той частью произведения, в которой не произошло чуда мгновенного зарождения интуитивного проникновения и вспышек артистического увлечения?

Все неожившие места пьесы и роли следует проанализировать для того, чтоб и в них найти взрывчатый материал, зажигающий вспышки творческого увлечения и артистического восторга, которые одни способны вызывать живое чувство и оживить жизнь человеческого духа.

Таким образом, после того как первый порыв творческой интуиции, естественно созданный, будет до конца исчерпан артистом, надо приступить к анализу тех мест пьесы, которые не ожили сами собой, сразу, при первом чтении роли.

Для этого надо прежде всего искать в новом произведении не его недостатки, как это обыкновенно любят делать русские артисты, а его художественные достоинства, которые одни способны стать возбудителями творческого увлечения и артистического восторга. Пусть артист прежде всего позаботится о том, чтобы научиться видеть и понимать красивое. Это нелегко и мало привычно нашим соотечественникам, стремящимся прежде всего находить плохое, недостатки. Видеть и критиковать плохое легче, чем понимать прекрасное. Поэтому надо взять за правило: раз что пьеса принята к постановке, не говорить о ней ничего, кроме хорошего.

С чего же начать и как выполнить трудную работу по анализу и оживлению неоживших мест роли?

Раз что чувство молчит, ничего не остается более, как обратиться к ближайшему помощнику и советчику его, то есть к уму. Пусть он выполнит свою служебную, вспомогательную роль. Пусть он, подобно разведчику, исследует пьесу во всех направлениях; пусть он, подобно авангарду, прокладывает новые пути для главных творческих сил, то есть для интуиции и для чувства. В свою очередь, пусть чувство ищет новые возбудители для

своего увлечения, пусть возбуждает интуицию, которая постигает все новые и новые куски живой жизни человеческого духа роли и пьесы, не поддающиеся сознанию.

Чем подробнее, разностороннее и глубже анализ ума, тем больше надежд и шансов найти возбудителей для творческого увлечения чувства и духовного материала для бессознательного творчества.

Когда ищешь утерянную вещь, то перерываешь все и чаще всего находишь ее там, где меньше всего ожидаешь. То же и в творчестве. Разведку ума следует направить во все стороны. Надо искать творческих возбудителей повсюду, предоставляя чувству и его творческой интуиции выбирать то, что наиболее пригодно для их созидательной работы.

В процессе анализа поиски совершаются, так сказать, в длину, в ширину и в глубину всей пьесы и роли, по ее отдельным частям, по ее составным пластам, наслоениям, плоскостям, начиная с внешних, более наглядных, и кончая внутренними, самыми глубокими душевными плоскостями. Для этого надо как бы анатомировать роль и пьесу.

Надо прозондировать ее вглубь, по слоям, докопаться до душевной сущности, расчленить по частям, рассмотреть каждую из них в отдельности, распахать те части, которые не вспаханы анализом, найти возбудителей творческого увлечения, забросить их в душу артиста, точно зерна в землю. В этом заключается дальнейшая задача анализа.

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

1. Прежде всего внешняя плоскость фактов, событий, фактур, пьесы.

2. С нею соприкасается другая – плоскость бытия. В ней свои отдельные наслоения: а) словное, б) национальное, в) историческое и проч.

3. Есть литературная с ее: а) идейной, б) стилистической и другими линиями. В свою очередь каждая из этих линий таит в себе разные оттенки: а) философский, б) этический, в) религиозный, г) мистический, д) социальный.

4. Есть эстетическая с ее: а) театральным (сценическим), б) постановочным, в) драматургическим, г) художественно-живописным, д) пластическим, е) музыкальным и прочими наслоениями.

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

6. Есть плоскость физическая с ее: а) основными законами телесной природы, б) физическими задачами и действиями, в) внешней характерностью, то есть типичной внешностью, гримом, манерами, привычками, говором, костюмом и прочими законами итела, жеста, походки.

7. Есть плоскость личных творческих хощений и самого артиста, то есть: а) егосамочувств и евроли....

Не все из этих плоскостей имеют одинаковое значение. Одни из них являются основными при создании жизни и души роли, другие – лишь служебными, характеризующими и дополняющими жизнь духа и тела создаваемого образа.

Не все из этих плоскостей доступны на первых порах чувству. Многие из них приходится исследовать по частям. Все эти плоскости сливаются в нашем творческом представлении и ощущении, и тогда они дают нам не только внешнюю форму, но и внутренний, духовный образ роли и всей пьесы. Он содержит в себе не только доступное, но и не доступное для нашего сознания.

Таким образом, сознательные плоскости пьесы и роли, точно пласты и наслоения земли, песка, глины, камня и проч., образуют земную кору и опускаются все глубже и глубже. И чем дальше они уходят в душу, тем более они становятся бессознательными. А там, в самой глубине души, точно в центре земного шара, где бушует расплавленная лава и огонь, кипят невидимые человеческие инстинкты, страсти и проч. Там – область сверхсознания, там – жизнь дающий центр, там – сокровенное "я" артиста-человека, там – тайники вдохновения. Их не создаешь, а только чувствуешь всем своим существом.

Таким образом, линия познавательного анализа направляется от внешней формы произведения, переданной в словесном тексте писателя, доступной нашему сознанию, к внутренней, духовной его сущности, в большей части доступной лишь бессознанию, переданной писателем и невидимо заложенной им в его произведении, то есть от периферии – к центру, от внешней, словесной формы пьесы – к ее духовной сущности. При этом познаются (чувствуются) предлагаемые поэтом обстоятельства для того, чтоб после почувствовать (познать) среди оживших обстоятельств истину страстей или по крайней мере правдоподобие чувствований. От вымышленных чужих обстоятельств – к собственному живому подлинному чувству.

Я начинаю анализ с внешних обстоятельств и прежде всего обращаюсь к словесному тексту пьесы, чтоб выбрать из него сначала внешние, а потом и внутренние обстоятельства, которые предлагает сам поэт. При предстоящем анализе роли, а следовательно, и при выписке фактов из текста меня интересует теперь не самое чувство, которое неуловимо и трудно поддается определению, а лишь те внешние предлагаемые поэтом обстоятельства, которые могут естественно породить самое Чувство.

Из числа внешних обстоятельств жизни пьесы и роли наиболее доступной для исследования и познания является плоскость фактов. С них-то и следует начинать анализ и выписки из текста.

Поэту, создавшему все мельчайшие обстоятельства жизни пьесы, важен каждый факт. Он входит необходимым звеном в бесконечную цепь жизни пьесы. Но мы далеко не всегда постигаем многие из этих фактов сразу. Те факты, сущность которых постигнута нами сразу, интуитивно, врезаются в нашу память. Другие же факты, не почувствованные сразу, не вскрытые и не оправданные чувством, их породившим, остаются незамеченными, нецененными, забытыми или висят в воздухе, каждый порознь, загромаждая собой пьесу.

Я помню, например, свои юношеские впечатления после первого знакомства с "Горе от ума". Одни из наиболее важных моментов и фактов пьесы врезались мне сразу неизгладимо в душу. Особенно четко запечатлелись во мне при первом знакомстве с "Горе от ума" изгнание Чацкого и его финальный монолог, который я даже поспешил вызубрить наизусть. Другие же моменты и факты точно повисли в воздухе и казались мне лишними, скучными, затягивающими развитие пьесы, и мне стоило большого труда, чтоб заставить себя читать эти места пьесы и связать их с нею.

Среди таких мест было самое начало комедии. Оно казалось мне непонятным. Например, мне трудно было ориентироваться во времени и месте действия. Мне трудно было связать и оправдать некоторые отдельные факты. Взять хотя бы любовное свидание и дуэт Софьи с Молчалиным в какой-то непонятной для меня тогда комнате – парадной гостиной, очутившейся рядом с самой жилой и интимной частью дома, то есть с комнатой молодой девушки. Как известно, анфилада парадных комнат в старых домах находится в одной половине, а жилые – в противоположной его части, вдали. Там размещались детские, спальные и проч. Там должна была быть и девичья комната Софьи.

Непонятным и неоправданным казались мне при первом знакомстве и дуэт рано утром на рассвете, и повод прихода Фамусова, и то, что он музыку принял за бой часов, и наоборот, бой часов за музыку, и его неожиданное ухаживание за Лизой, и вся экспозиция пьесы. Все это казалось мне на первых порах искусственным, театральным. Я путался в фактах и не находил в них живой жизни, правды. Все это мешало мне воспринять и усвоить первые впечатления от пьесы.

То же, или почти то же, повторяется в той или другой мере при всяком знакомстве с новым произведением.

Как же быть в таких случаях? Как разобраться во внешней жизни фактов? Вл. И. Немирович-Данченко предлагает очень простой и остроумный прием для этого. В самом начале познавательного анализа этот прием помогает не только находить самые факты, разбираться и ориентироваться в них, но и внимательно приглядеться к ним, вникать в их

внутреннюю сущность, в их взаимную связь и зависимость. Этот прием заключается в том, чтоб рассказать содержание пьесы.

Однако нелегко это сделать так, чтоб все факты выстроились в ряд, в порядке, точно на смотре, каждый на своем месте, в логической последовательности. Трудно добиться того, чтоб сразу раскрылась не только вся общая картина, все предлагаемые поэтом обстоятельства, но и внутренняя жизнь человеческого духа изображаемых лиц. На первых порах после знакомства с пьесой ее содержание рассказывается не лучше, чем это делается в либретто пьес и опер, помещаемых в афишах.

Такой пересказ содержания, конечно, не приносит желаемых результатов. Нужды нет. Пусть артист учится лучше, обстоятельнее рассказывать пьесу. Это заставит его вникать в цепь фактов и их внутреннюю связь. Пусть артист после знакомства с пьесой установит только по памяти наличность фактов, их последовательность и, хотя бы только внешнюю, физическую связь. Если записать таким образом все факты пьесы, получится своего рода их опись, протокол одного дня из жизни фамусовского дома. Это настоящее пьесы, жизнь ее фактов.

Попробую проделать эту работу для примера. Беру наиболее популярную для нас, русских, пьесу.

Допустим, что мы анализируем пьесу Грибоедова "Горе от ума" и делаем из нее выписки фактов. Вот они:

1. Ночное свидание Софьи с Молчалиным затянулось до рассвета.
2. Рассвет, раннее утро. Играют дуэт на флейте с фортепиано в соседней комнате.
3. Лиза спит. Она должна караулить.
4. Лиза просыпается, видит рассвет, просит расходиться любовников. Торопит.
5. Лиза переводит часы, чтоб испугать их и обратить внимание на опасность.
6. На бой часов входит Фамусов.
7. Видит Лизу одну и пристает к ней.
8. Лиза хитро от него отделяется и заставляет Фамусова уйти.
9. На шум входит Софья. Она видит рассвет и удивляется тому, как скоро прошла ночь любви.
10. Они не успевают разойтись, как их настигает Фамусов.
11. Удивление, расспросы, скандал.
12. Софья ловко выходит из затруднения и опасности.
13. Отец отпускает ее и уходит с Молчалиным, чтоб подписывать бумаги.
14. Лиза упрекает Софью, а Софья удручена прозой утра после поэзии ночного свидания.
15. Лиза пытается напомнить о Чацком, который, по-видимому, влюблен в Софью.
16. Это сердит Софью и еще больше заставляет ее мечтать о Молчалине.



17. Неожиданный приезд Чацкого, его восторг, встреча. Смущение Софьи, поцелуй. Недоумение Чацкого, упрек в холодности. Воспоминания. Остроумная дружеская болтовня Чацкого. Признание в любви. Колкости Софьи.

18. Вход Фамусова. Удивление. Встреча его с Чацким.

19. Уход Софьи. Ее хитрый намек ради отвода глаз отцу.

20. Расспросы Фамусова. Его подозрения относительно намерений Чацкого по отношению к Софье.

21. Восторг Чацкого Софьей и его неожиданный уход.

22. Недоумение и подозрение отца.

Вот перечень голых фактов первого акта. Если по этому же образцу выписать факты следующих актов, получится протокол внешней жизни фамусовского дома в описываемый день.

Все эти факты создают н а с т о я щ е е п ь е с ы.

Однако нет настоящего без прошлого. Настоящее естественно вытекает из прошлого. Прошлое – это корни, из которых выросло настоящее. Чтоб правильно судить о настоящем, недостаточно изучать только его, вне его зависимости от прошлого.

Попробуйте представить себе ваше собственное настоящее без прошлого, и вы увидите, как оно сразу поблекнет, точно отрезанное от корней растение.

Артист должен постоянно чувствовать у себя за спиной п р о ш л о е р о л и, точно шлейф, тянущийся за ним. Прошлое пьесы и роли надо искать прежде всего в самом произведении "Горе от ума".

И в плоскости жизни фактов есть прошлое, которое надо также познать (почувствовать)...

Нет настоящего без прошлого, но нет его и без п е р с п е к т и в ы н а б у д у щ е е, без мечты о нем, без догадок и намеков на грядущее.

Настоящее, лишенное прошлого и будущего, – середина без начала и конца, одна глава из книги, случайно вырванная и прочитанная. Прошлое и мечты о будущем обосновывают настоящее. Артист должен постоянно иметь перед собой мечту о будущем, волнующую его, и в то же время – аналогичную, родственную с мечтой изображаемого, лица. Эта мечта о будущем должна манить артиста к себе; она должна руководить всеми его действиями на сцене. Надо выбрать из пьесы все намеки, все мечты о будущем.

И в плоскости жизни фактов есть мечта о будущем, о событиях, которых ждешь, которых хочешь, которые создаешь. Одни ждут женитьбы, другие – смерти, третьи – отъезда, четвертые – приезда и проч.

Непосредственная связь настоящего роли с ее прошлым и будущим сгущает внутреннюю сущность жизни духа изображаемого лица и дает обоснование настоящему. Опираясь на прошлое и будущее роли, артист сильнее оценивает ее настоящее.

Таким образом, прошлое и будущее роли нужно для большего насыщения настоящего.

Настоящее – переход от прошлого к будущему. Факты пьесы, не поддержанные прошлым и будущим, остаются бесцельно висеть в воздухе.

Нередко самые факты порождаются укладом, устоями жизни, бытом, и потому от внешних фактов нетрудно проникнуть глубже в п\_л\_о\_с\_к\_о\_с\_т\_ь\_б\_ы\_т\_а. При этом обстоятельства, из которых создан самый быт, следует искать не только в самом тексте пьесы "Горе от ума", то есть у самого Грибоедова, но и у его комментаторов, и в беллетристике, и в исторических исследованиях 20-х годов прошлого столетия и проч. ...

Б\_ы\_т\_о\_в\_а\_я\_п\_л\_о\_с\_к\_о\_с\_т\_ь\_п\_ь\_е\_с\_ы. Выписки из пьесы:

1. Свидание Молчалина и Софьи. Что это за явление? Откуда? Влияние французского воспитания и романа?

Сентиментализм, томность, нежность и чистота девушки и вместе с тем ее безнравственность.

2. Лиза караулит Софью. Понять опасность, которая ей грозит. Понять преданность Лизы. Ведь ее могут сослать в Сибирь или отправить на скотный двор.

3. Ухаживание старика Фамусова за Лизой и вместе с тем игра его в монашеское поведение. Образец фарисейства того времени.

4. Боязнь Фамусова всякого *mêsaliance* (неравный брак (*франц.*)), так как есть княгиня Марья Алексевна.

5. Значение Марьи Алексевны – старшей в роде. Страх перед ее осуждением. Можно потерять доброе имя, престиж и даже место. Боязнь отца Елизаветы Михайловны. Смерть Елизаветы Михайловны.

6. Преданность Лизы Софье. Ее сватовство Чацкого. Ее засмеют, если состоится свадьба с Молчалиным.

7. Приезд Чацкого из-за границы. Что значит приехать в то время из-за границы на перекладных?...

Однако не надо забывать, что быт нужен постольку, поскольку он выясняет и вскрывает жизнь человеческого духа и истину страстей. Ведь жизнь духа имеет влияние на быт, а быт – на жизнь духа.

Таким образом, при изучении быта надо понять не только ч\_т\_о, но и к\_а\_к чувствовали люди, п\_о\_ч\_е\_м\_у они жили так, а не иначе.

Проникая далее в более глубокие области жизни пьесы, попадаешь в л\_и\_т\_е\_р\_а\_т\_у\_р\_н\_у\_ю\_п\_л\_о\_с\_к\_о\_с\_т\_ь. Конечно, она оценивается не сразу, а *по* мере изучения пьесы. На первых порах можно в общих чертах оценить ее форму, стиль письма, слог, стих.

Можно анатомировать пьесу на ее составные части для того, чтоб понять ее скелет, ее структуру, любоваться гармонией и соотношением частей, стройностью, постепенностью, последовательностью ее развития, сценичностью ее действия, характерностью, выразительностью, красочностью, интересно взятой концепцией, изобретательностью автора в смысле экспозиции, сплетения, подбора фактов, развития действия, меткой характеристики действующих лиц, их прошлого, намеков на будущее.

Можно оценивать находчивость поэта при создании поводов, причин, вызывающих те или другие действия, вскрывающие внутреннюю суть и

жизнь человеческого духа. Можно сопоставлять и оценивать соответствие внешней формы с внутренней сутью.

Можно изучать идею пьесы вначале лишь в общих чертах, а затем постепенно углубляясь в ее суть.

Наконец, можно собрать материал в области социальной, этической, религиозной и философской сути пьесы.

Например: кто такой Фамусов? Не аристократ. Его жена – аристократка. После двенадцатого года все аристократы уехали в Париж. Другие жили в Петербурге, а в Москве – помещичье дворянство. Фамусов – бюрократ.

Все эти сведения можно выбрать как из самого произведения Грибоедова, так и из многочисленных комментариев и критик о пьесе.

Легче всего начать с внешнего, понять план внешней структуры пьесы (акты, сцены, картины, отдельные мелкие составные части), наконец, всю внешнюю ткань, канву пьесы.

Понять линию развития внешнего сценического действия пьесы. Рассмотреть, как складываются и развиваются отдельные части.

Понять идею, главную мысль пьесы (пока рассудочным путем). Оценить, как проведены и отражены в пьесе только что изученные бытовые, национальные, исторические, этические, религиозные линии жизни 20-х годов. Оценить поводы, причины, вызывающие то или иное действие. Оценить форму воплощения мысли, идеи, быта, этики.

Л и т е р а т у р н ы й а н а л и з. Стилистическая линия: оценить красоту грибоедовского языка, легкость стиха, колкость рифмы, меткость слов, изобретательность...

Оценить общий стиль. Постепенно добираться логическим или иным путем до основной идеи (сверхзадачи) и сквозного действия, которым проведена в жизнь эта идея. Что побудило поэта взяться за перо (исходная точка творчества)?

Опускаясь еще глубже, попадаешь в п л о с к о с т ь э с т е т и ч е с к у ю, с ее театральным (сценическим), постановочным, художественным, живописным, драматическим, пластическим, музыкальным наслоениями.

Можно изучать все эти плоскости через словесный текст, но лишь в общих чертах. Другими словами, можно вникнуть и выписать то, что говорит поэт о декорациях, об обстановке, о расположении комнат, об архитектуре, об освещении, о группировке, о жесте, действиях, манерах. Далее можно прислушаться к тому, что говорит об этом режиссер и художник, пишущий для пьесы декорации. Можно просмотреть материалы, собранные для постановки. Полезно самому принять участие в собирании этого материала и поехать с режиссером и художником в музеи, в картинные галереи, в старинные особняки того времени; наконец, самому просмотреть журналы, гравюры и проч. Словом, надо самому изучить пьесу со стороны ее живописности, пластичности, красочности, архитектуры, художественного стиля и проч.

Эстетическая плоскость. Начнем с живописной стороны. Место действия (intérieur, пейзаж).

План (архитектурная половина) – самый важный для актерского действия. Какое мне дело до того, что сзади висит декорация Рафаэля. Я ее не вижу. Меня планировка заставляет стоять на авансцене, у суфлерской будки, что самое трудное для актера (Сальвини 7 м., Дузе 4 м.).

Как Симов – художник-режиссер – готовил углы для настроения каждой сцены. Все сразу находило свое место. Полюбоваться причудливой линией планировки и стен замка (архитектурная планировка) или типичным для эпохи расположением мебели и вещей intérieur'a, самими предметами.

Чисто живописная сторона. Плохо, когда палитра сера, бедна. Нет праздника для глаза. Плохо, когда палитра слишком ярка, слишком много пищи для глаза, которая отвлекает от основного, ради чего написана пьеса и поставлен спектакль. Актеру не побороть впечатления глаз. Особенно если пятна расположены неправильно, не в соответствии с главной сутью пьесы. Например, пятно красного халата Грибунина в постановке Кустодиева. В смысле красок дана необыкновенная сила. Нет возможности отделаться от Грибунина. Мы его прятали за стул, в угол, а он все лезет вперед и заслоняет собой и самого Пазухина и идею пьесы. Вот, если б нужно было ставить революционную пьесу, в которой эмблема ее – красное знамя – играла бы главную роль, прием Кустодиева – прекрасен.

Все выписки, вместе взятые, образуют довольно большой материал. Это уже нечто, чем можно пользоваться при дальнейшей творческой работе.

Теперь наступает новый момент большого периода познания.

### 3. СОЗДАНИЕ [И ОЖИВЛЕНИЕ] ВНЕШНИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Третий момент большого подготовительного периода я буду называть процессом создания и оживления внешних обстоятельств. Если при втором процессе познания, то есть при анализе, я лишь устанавливал самую наличность фактов, то теперь, в процессе создания и оживления внешних обстоятельств, надо познать ту сущность, которая породила самые факты или скрыта в них.

Материал по внешним обстоятельствам жизни пьесы, добытый рассудочным анализом, довольно велик, но он сух, безжизнен. Пока это только перечень фактов прошлого, настоящего и будущего, выписки текста пьесы, комментарии, словом, протокол предлагаемых обстоятельств жизни пьесы и роли. При таком чисто рассудочном познании пьесы события и факты лишены подлинного, живого, реального значения. Они остаются мертвым, театральным действием. К ним создается легкомысленное отношение. Театральные факты, события и обстоятельства, естественно, вызывают только театральное к ним отношение, театральное, актерское самочувствие, условность, ложь, а не истину страстей, не правдоподобие чувствований, то есть как раз противное тому, что хочет Пушкин. При таком внешнем отношении к "предлагаемым

обстоятельствам" невозможно познать "истину страстей" и "правдоподобие чувствований".

Чтоб сделать добытый сухой материал пригодным для творчества, надо оживить в нем духовную сущность, надо превратить театральные факты и обстоятельства из мертвых, театральных в живые, то есть жизнь дающие; надо изменить к ним отношение – т\_е\_а\_т\_р\_а\_л\_ь\_н\_о\_е на ч\_е\_л\_о\_в\_е\_ч\_е\_с\_к\_о\_е; надо вдохнуть жизнь в сухой протокол фактов и событий, так как только живое создает живое, то есть подлинную, органическую жизнь человеческого духа. Надо оживить добытый из текста пьесы мертвый материал, чтоб создать из него живые п\_р\_е\_д\_л\_а\_г\_а\_е\_м\_ы\_е поэтом о\_б\_с\_т\_о\_я\_т\_е\_л\_ь\_с\_т\_в\_а.

Оживление добытого разумом сухого материала совершается с помощью одного из самых главных творцов в нашем искусстве, с помощью а\_р\_т\_и\_с\_т\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_г\_о в\_о\_о\_б\_р\_а\_ж\_е\_н\_и\_я. С этого нового творческого момента работа переносится из области рассудка в область воображения, в сферу артистической мечты.

Каждый человек живет реальной, подлинной жизнью, но он может также жить жизнью своего воображения. Природа артиста такова, что для него нередко жизнь воображения гораздо приятнее и интереснее, чем реальная, подлинная жизнь. Воображение артиста обладает свойством приближать к себе чужую жизнь, применять ее к себе, находить общие родственные и волнующие свойства и черты. Оно умеет создавать мнимую жизнь по своему вкусу, и потому всегда близкую душе артиста, волнующую его, красивую, полную внутреннего содержания для самого творящего артиста, родственную его природе.

Воображаемая жизнь создается по выбору артиста усилием его собственной воли и творческого напряжения из духовного материала, хранящегося в нем самом и потому близкого и родственного его природе, а не взятого случайно, извне. Воображаемая жизнь создается артистом из фактов и обстоятельств, им самим установленных согласно внутренним желаниям и побуждениям, а не наперекор им, по злему велению судьбы и случая, как это часто бывает в действительной жизни. Все это делает мнимую жизнь гораздо милее для артиста, чем сама подлинная действительность; не удивительно поэтому, что артистическая мечта вызывает искренний, горячий отклик творческого увлечения.

Артист должен любить и уметь мечтать. Это одна из самых важных творческих способностей. Вне воображения не может быть творчества. Только соблазнами воображения или артистической мечты можно вызвать живое творческое стремление, живые артистические порывы из самых глубоких тайников души. Роль, не проведенная через сферу артистического воображения, не может стать соблазнительной. Артист должен уметь мечтать на всякие темы. Он должен уметь создавать в воображении живую жизнь из всякого предлагаемого материала. Артист, подобно ребенку, должен уметь играть со всякой игрушкой и находить в этой игре радость. Раз что такая игрушка – мечта – выбрана самим артистом из облюбованных им самим мест

пьесы, по его собственному вкусу и чутью, то она, естественно, должна еще больше нравиться ему и увлекать его творческую волю.

Артист вполне свободен при творчестве своей мечты. Лишь бы только он не расходился с поэтом в основном замысле и в теме творчества.

В чем же заключается работа творческого воображения и как протекает процесс артистического мечтания?

Существуют разные виды артистической мечты и жизни воображения. Прежде всего можно видеть в воображении с помощью внутреннего зрения всевозможные зрительные образы, живые существа, человеческие лица, их внешность, пейзажи, материальный мир вещей, предметы, обстановку и проч. Далее – можно слышать внутренним слухом всевозможные звуки, мелодии, голоса, интонации и проч. Можно ощущать всевозможные чувства, подсказанные памятью наших чувствований (аффективной памятью). Можно лелеять, смаковать все эти зрительные, слуховые и другие образы. Можно любоваться ими пассивно, как бы со стороны, не проявляя при этом никаких попыток к активному действию. Словом, можно быть зрителем своей собственной мечты. Этот вид мечтаний, когда артист становится собственным зрителем, я буду называть п а с с и в н ы м м е ч т а н и е м, в отличие от а к т и в н о г о в и д а м е ч т а н и я, о котором речь впереди.

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

Я начинаю с пассивного мечтания. Для этого выбираю наиболее легкий для меня способ возбуждения пассивной мечты, то есть зрительный путь. Я пытаюсь увидеть внутренним взором дом Павла Афанасьевича Фамусова, то есть то место, где происходит действие пьесы.

Собранный мною при процессе анализа материал по архитектуре и обстановке 20-х годов мне очень пригодится теперь.

Каждый артист, у которого есть наблюдательность и память на воспринимаемые впечатления (беда, если артист лишен ее!), каждый артист, который много видел, изучал, читал, путешествовал (беда, если артист этого не делал!), может по-своему представить себе в своем воображении хотя бы, например, дом и обстановку 20-х годов, когда жил Фамусов.

Мы, русские, тем более москвичи, знаем такие дома если не в целом, то по их частям, то есть по отдельным разрозненным остаткам эпохи, уцелевшим от наших предков.

В одном из особняков Москвы мы видели, допустим, типичную для эпохи переднюю с парадной лестницей. В другом особняке мы запомнили форму колонн. В третьем – зарисовали забавную китайскую этажерку. Там же врезалась в память какая-то гравюра, изображающая *intérieur* 20-х годов; вспомнилось где-то и когда-то виденное кресло, в котором, казалось, сживал Павел Афанасьевич Фамусов. Многие из нас хранят у себя какое-

нибудь старое рукоделие, шитое бисером и шелками. Любуясь им, вспоминаешь Софью и думаешь: уж не она ли шила это шитье где-нибудь там, в глуши, в Саратове, где ей пришлось "горе горевать, за пальцами сидеть, за святцами зевать".

Скопленные во время анализа и в разное время, в разных местах воспоминания живой, подлинной или созданной в воображении жизни точно сбегаются теперь на мой зов и расстанавливаются по своим местам, реставрируя в воображении старину барского дома 20-х годов.

После нескольких сеансов такой работы можно уже мысленно выстроить целый дом, а выстроив, можно его осматривать, любоваться его архитектурой, изучать расположение его комнат. При этом воображаемые предметы становятся по своим местам и постепенно делаются все более близкими, знакомыми, все более и более сливаются с какой-то иной, внутренней жизнью дома, которая бессознательно в нем зарождается. Если же что-нибудь в создаваемой жизни покажется не так или наскучит, можно мгновенно и заново построить новый дом, или переделать старый, или просто отремонтировать его... Жизнь воображения тем и хороша, что в ней не существует ни препятствий, ни задержек, ни невозможного... Все, что нравится, – доступно, все, чего хочется, – выполняется мгновенно.

Ежедневно по нескольку раз любуюсь со стороны, как посторонний зритель, домом Фамусова, артист изучает его во всех мельчайших подробностях. Привычка, которая является нашей второй натурой, доделывает остальное. Она имеет очень большое значение в творчестве при закреплении (фиксаже) создаваемой в воображении жизни. Так мысленно создается дом Фамусова.

Однако вид нежилого дома скучен: хочется людей... Воображение пытается создать их. Прежде всего сама обстановка постепенно рождает людей. Мир вещей нередко отражает самую душу тех, кто создал этот мир, то есть обитателей дома.

Правда, первое время воображение показывает не их самих, не их внешность, а лишь их костюмы, прически. Видишь внутренним взором, как двигаются и живут эти костюмы без лица. Вместо него пока воображение дает одно расплывчатое лицевое пятно без определенных очертаний. Только почему-то один из буфетчиков оживает в воображении с чрезвычайной четкостью. Видишь ясно внутренним взором его лицо, глаза, манеры. Уж не Петрушка ли это? Ба!!! Да это тот жизнерадостный матрос, с которым мне пришлось когда-то плыть из Новороссийска...

Как он попал сюда, в дом Фамусова? Удивительно! Но такие ли еще чудеса встречаются в жизни артистического воображения? Другие, еще не выявившиеся существа, которых видишь вместе с Петрушкой, лишены личности, индивидуальных особенностей и свойств. В них отражается лишь в общих чертах их общественное положение, их жизненное амплуа: отца, матери, хозяйки, дочери, сына, гувернантки, дворецкого, лакея, челяди и проч. Тем не менее, эти тени людей дополняют картину дома, помогают

создать общее настроение, атмосферу всего дома, являясь пока лишь аксессуарами во всей общей картине.

Чтобы подробнее рассмотреть жизнь дома, можно приотворить дверь той или другой комнаты и проникнуть в одну из половин дома, хотя бы, например, в столовую и прилегающие к ней службы: в коридор, в буфет, в кухню, на лестницу и проч. Жизнь этой половины дома в обеденное время напоминает растревоженный муравейник. Видишь, как босые девки, сняв обувь, чтобы не замарать барского пола, шныряют по всем направлениям с блюдами и посудой. Видишь оживший костюм буфетчика без лица, важно принимающего от буфетного мужика кушанья, пробующего их со всеми приемами гастронома, прежде чем подавать блюда господам. Видишь ожившие костюмы лакеев и кухонных мужиков, шмыгающих по коридору, по-лестнице. Кое-кто из них обнимает ради любовной шутки встречающихся по пути девок. А после обеда все затихает, и видишь, как все ходят на цыпочках, так как барин спит, да так, что его богатырский храп раздается по всему коридору.

Потом видишь, как приезжают ожившие костюмы гостей, бедных родственников и крестников. Их ведут на поклон в кабинет Фамусова, чтоб целовать ручку самому благодетелю-крестному. Дети читают специально выученные для сего случая стихотворения, а благодетель-крестный раздает им сласти и подарки. Потом все снова собираются к чаю в угловую или зелененькую комнату. А после, когда все разъехались каждый по своим домам и дом снова затих, видишь, как ожившие костюмы ламповщиков разносят по всем комнатам на больших подносах карселевые лампы; слышишь, как их с треском заводят ключами, как приносят лестницу, влезают на нее и расставляют масляные лампы по люстрам и столам.

Потом, когда стемнеет, видишь в конце длинной анфилады комнат светящуюся точку, которая перелетает с места на место, точно блуждающий огонек. Это зажигают лампы. Тусклые огоньки карселей загораются там и сям по всем комнатам, и создается приятный полумрак. Дети бегают по комнатам, играя перед сном. Наконец их уводят спать в детскую. После этого сразу становится тише. Только женский голос в дальней комнате поет с утрированной чувствительностью, аккомпанируя себе на клавикордах или фортепиано. Старики играют в карты; что-то монотонно читает по-французски, кто-то вяжет у лампы.

Потом воцаряется ночная тишина; слышишь, как шлепают туфли по коридору. Наконец, кто-то в последний раз мелькнет, скрывается в темноте, и все затихает. Только издали с улицы доносится стук сторожа, скрип запоздавших дрожек да заунывный окрик часовых: "Слушай!.. послушай!.. посмотри-вай!.."

Так создается в моем воображении общая атмосфера и уклад дома; его жизнь вообще, в общих чертах, без характерных подробностей каждого из отдельных обитателей дома, без личностей, без индивидуальности их. Сам я, единственный зритель всех создаваемых в воображении картин бытовой



жизни отдаленной эпохи, люблюсь ими со стороны, как посторонний наблюдатель, не принимая личного участия в чужой жизни.

Пока обстоятельства жизни фамусовского дома не развиваются дальше внешнего обихода и уклада. Для того чтоб дать духовный смысл жизни дома, нужны люди, но, кроме меня самого, случайного зрителя, да чудом ожившего буфетчика Петруши, нет ни одной живой души во всем доме. В тщетных попытках оживить людей,двигающихся в костюмах в этом доме фантомов, я пытаюсь приставить свою собственную голову к плечам одного из ходячих костюмов на место лицевого пятна. И эта операция мне удается. Вот я уже вижу самого себя в костюме и прическе эпохи ходящим по всему дому: то в передней, то в зале, то в гостиной или в кабинете; я вижу себя самого сидящим за обеденным столом рядом с ожившим костюмом хозяйки дома, и я порадовался за то, что я занимаю такое почетное место в доме, или, наоборот, когда я увидел себя в самом хвосте стола рядом с ожившим костюмом Молчалина, мне стало обидно за то, что меня так понизили.

Таким образом, явилось сочувствие к моим людям в жизни моего воображения. Это хороший признак. Конечно, сочувствие – не чувство, тем не менее оно приближается к нему.

Поощренный опытом, я мысленно пробую приставить свою голову к плечам костюма Фамусова, Платона Михайловича, г-на Н., г-на Д. и других. Головы хоть и приклеиваются к плечам, но не оживляют этим туловищ. Я пробую вспомнить себя молодым и приставляю свою помолодевшую голову к костюму Чацкого, Молчалина, и это мне до известной степени удается. Я мысленно гримирую себя в разные гримы и приставляю свою загримированную голову к плечам разных действующих лиц пьесы, пытаюсь увидеть в них рекомендованных мне поэтом обитателей дома, и это хоть и удается до известной степени, но не дает существенной пользы. Только костюм Скалозуба с моей загримированной и мысленно приставленной головой дает намек на характерный и живой образ.

Далее я вспоминаю целую галерею живых, знакомых мне лиц. Я пересматриваю всевозможные картины, гравюры, фотографии и проч. Я проделываю с этими живыми и мертвыми головами те же опыты, и все они оканчиваются неудачей, если не считать головы кассира театра, которая отлично пристает к костюму г-на Н., да головы с одной гравюры, которая подошла ж "тому чахоточному", что "книгам враг".

Неудачный опыт с приклеиванием чужих голов убедил меня в бесполезности такой работы воображения.

Я понял, что дело совсем не в том, чтоб видеть гримы, костюмы и внешность обитателей фамусовского дома как пассивный зритель, а в том, чтоб ощущать их подле себя, чувствовать их присутствие. Не зрение и слух, а ощущение близости объекта помогает состоянию бытия. Мало того, я понял, что эту близость нельзя познать (почувствовать), роясь в тексте пьесы, за своим письменным столом, а надо мысленно проникнуть в дом Фамусова и лично встретиться там с людьми его семьи...

Как же осуществить такое перемещение? Оно выполняется также с помощью воображения, с помощью артистической мечты.

Однако на этот раз я буду иметь дело с другим видом артистической мечты и работы воображения. Дело в том, что кроме пассивного мечтания существует и другой – активный вид.

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

Э\_т\_о\_а\_к\_т\_и\_в\_н\_ы\_й\_в\_и\_д\_м\_е\_ч\_т\_а\_н\_и\_я.

С этого момента наступает четвертый процесс большого творческого периода познания.

#### 4. СОЗДАНИЕ [И ОЖИВЛЕНИЕ] ВНУТРЕННИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ

Новый, четвертый, момент творческого периода познания я буду называть процессом с\_о\_з\_д\_а\_н\_и\_я [и о\_ж\_и\_в\_л\_е\_н\_и\_я] в\_н\_у\_т\_р\_е\_н\_н\_и\_х\_о\_б\_с\_т\_о\_я\_т\_е\_л\_ь\_с\_т\_в жизни фамусовского дома в противоположность предыдущему процессу того же большого периода, во время которого артист имел дело с внешними обстоятельствами жизни роли. Мысленно создавая внутренние обстоятельства душевной жизни, мы тем самым чувственно анализируем, познаем и оживляем эту жизнь. Этот момент процесса познания является продолжением общего процесса анализа и оживления творческого материала. Теперь процесс познания углубился, он спустился из области внешней, умственной в область внутренней, духовной жизни. Там познавательный процесс совершается при деятельном участии творческого чувства артиста.

Трудность нового вида чувственного познания и оживления материала в том, что теперь артист познает роль не через книгу, слово, рассудочный анализ и другие сознательные средства познания, а собственными ощущениями, подлинным чувством, личным жизненным опытом.

Для этого надо поставить себя в самый центр фамусовского дома, самому быть в нем, а не смотреть на себя со стороны в качестве зрителя, как я это делал раньше. Это трудный и наиболее важный психологический момент во всем первом подготовительном периоде творчества. Он требует исключительного к себе внимания.

Этот важный творческий момент называется на актерском жаргоне "я е\_с\_м\_ь", то есть я мысленно начинаю "быть", "существовать" в жизни пьесы; я начинаю ощущать себя в самой ее гуще; я начинаю сливаться со всеми предлагаемыми поэтом и созданными артистом обстоятельствами, получать право жить, в них. Это право завоевывается не сразу, а постепенно, и вот какими приемами.

Я стараюсь мысленно пересесть с места наблюдателя на место действующего лица, то есть одного из членов семьи Фамусовых. Не скажу, чтоб это удалось мне сразу, но я достиг того, что уже не вижу себя самого как собственный объект, а вижу только то, что меня окружает. Теперь я вижу не издали, а совсем близко комнаты дома, обстановку, обитающих в нем фантомов. Когда я мысленно переношусь из одной комнаты в другую, мне начинает казаться, что я иду по дому. Вот я вошел в подъезд, поднялся по лестнице, отворил дверь в анфиладу парадных комнат; вот я в гостиной и толкаю дверь в аванзал. Кто-то заставил дверь тяжелым креслом, которое я отставляю и иду дальше в зал...

Однако довольно! Зачем обманывать себя! То, что я чувствую во время этой прогулки, не есть творчество воображения, не есть живая жизнь мечты, не есть подлинное ощущение бытия. Это просто самообман, насилие над собой и своим воображением. Я только пыжусь ощутить, но не ощущаю своего бытия. Большинство артистов делает ту же ошибку. Они только воображают, что подлинно живут, пыжатася ощущать, но на самом деле не ощущают своего бытия. Надо быть чрезвычайно точным и строгим при оценке своего собственного ощущения "бытия" на сцене. Не надо забывать, что разница между подлинным ощущением жизни роли на сцене и просто какими-то случайными и воображаемыми ощущениями огромна. Опасно поддаваться такой ложной иллюзии, она приводит к насилию и ремеслу.

Однако во время моей неудачной прогулки по фамусовскому дому был один момент, когда я подлинно почувствовал бытие и поверил ему. Это было, когда я отворил дверь в аванзал, потом затворил ее и отодвинул большое кресло, почувствовав даже намек на физическое ощущение тяжести его. В этот момент, длившийся несколько секунд, я ощутил п\_р\_а\_в\_д\_у, подлинное "б\_ы\_т\_и\_е", которое рассеялось, как только я отошел от кресла и опять очутился в пространстве, точно в воздухе, среди неопределенных предметов.

Тут я впервые познал на опыте совершенно исключительную по важности роль о\_б\_ь\_е\_к\_т\_а для создания творческого самочувствия, "бытия" ("я есмь").

Я повторяю свои опыты с объектами, но пока лишь с неодушевленными. Делаю мысленно полную перестановку мебели и вещей в разных комнатах, переношу предметы, вытираю, рассматриваю их. Все эти мысленные опыты помогают укреплению ощущения бытия ("я есмь").

Поощренный опытами, я пробую пойти дальше, то есть почувствовать такую же близость не с мертвым, а с живым объектом.

С кем же? Естественно, с Петрушкой, так как он единственное живое лицо в доме фантомов и оживших костюмов. Вот мы встречаемся с ним в полутемном коридоре у лестницы, ведущей наверх, в девичьи.

"Уж не поджидает ли он тут Лизу?" – подумал я и шутливо погрозил ему пальцем, а он улыбнулся своей милой, обаятельной улыбкой. В этот момент я не только ощутил свое бытие среди мысленно созданных обстоятельств, но и остро почувствовал, как мир вещей вокруг нас точно ожил. Стены, воздух,

вещи осветились живым светом. Создалась подлинная правда и вера в нее, а вслед за нею еще сильнее укрепилось ощущение бытия ("я есмь"). При этом творческая радость наполнила меня. Оказывается, что живой объект еще больше способствует созданию бытия ("я есмь"). Мне стало совершенно ясно, что это состояние создается не само по себе (an und fur sich), непосредственно, а через ощущение объекта и притом преимущественно одушевленного.

Чем больше я мысленно упражнялся в создании живых, объектов, встреч с ними, ощущал их близость и реальную действительность, тем сильнее я убеждался в новом важном условии, а именно: для самочувствия "я есмь" не столько важен внешний физический образ, то есть вид, лицо, тело, манеры? живого объекта, сколько важно ощущение его внутреннего духовного образа, склада его души. Мало того, я понял, что при общении с другими важно понять не столько психологию других, сколько свою собственную психологию, то есть свое отношение к другим.

Вот почему моя встреча с Петрушкой-матросом была удачна! Я чувствовал склад его души, его внутренний образ. Я узнал его во время плавания из Новороссийска. Во мне установилось отношение к нему. Недаром же я так долго разговаривал с ним тогда, во время бури. В минуту опасности, люди хорошо вскрываются. Я узнал, матроса в образе Петрушки не по внешнему сходству лица, а по какому-то представившемуся мне сходству внутреннего склада их души. И про матроса хочется сказать: "Ну как не полюбить такого матроса", подобно тому как Лиза говорит: "А как не полюбить, буфетчика Петрушу!" Я узнал матроса в Петрушке по свойственному им обоим обаянию.

Вот почему мне так легко удалось приставить голову матроса к ожившему телу Петрушки! Приставляя голову, я одновременно, незаметно для себя, вкладывал в тело знакомую мне душу. Не потому ли и мне самому было легко мысленно приставлять свою голову к ожившим костюмам, что я, естественно, ощущал под ними свою душу? Мало того, я понял, что мне потому было легко общаться с Петрушкой, что я при этом общении хорошо чувствовал не только его, но и свою душу, свое к нему отношение, что также важно для взаимности общения.

После этого открытия на очередь, естественно, становится, вопрос о познании (ощущении) через личный опыт склада души обитателей дома Фамусова и особенно своего к ним отношения. Однако такая задача кажется мне весьма сложной. Почувствовать душу и образы всех действующих лиц – почти то же, что создать целую пьесу. Но мои намерения не идут так далеко. Они значительно проще. Пусть мне удастся только встретиться с живыми душами в этом доме фантомов. Нужды нет, что эти души не совсем будут те, какие создал Грибоедов. Признаюсь, я не верю, чтоб моя душа, воображение и вся артистическая природа могли бы остаться вне всякого влияния от всей моей предыдущей работы по созданию живых объектов фамусовского дома.

Верю, что в создаваемых мною живых объектах отразятся, хотя бы частично, живые черты грибоедовских образов.

Для того чтоб приучить себя встречаться с живыми объектами среди оживших внешних обстоятельств фамусовского дома, я предпринимаю ряд мысленных визитов к членам семьи, родным и знакомым Фамусова, благо я теперь могу мысленно, стучаться к каждому из обитателей дома в отдельности.

Под свежим впечатлением прочтенной пьесы я, естественно, хочу, прежде всего, найти в фамусовском доме тех из его обитателей, с которыми меня уже познакомил сам поэт при первом чтении пьесы. Прежде всего мне захочется пройти к самому хозяину дома, то есть к Павлу Афанасьевичу Фамусову, потом мне захочется навестить молодую хозяйку дома – Софью Пав'ловну, потом Лизу, Молчалина и т. д.

Вот я иду по знакомому мне коридору, стараюсь не натолкнуться в темноте на какой-нибудь предмет; отсчитываю третью, дверь направо. Стучусь, жду, осторожно отворяю ее.

Благодаря приобретенному навыку я очень скоро поверил всему, что делаю, своему бытию, существованию в жизни моего воображения. Я вхожу в комнату Фамусова и что же я вижу: посреди комнаты стоит сам хозяин в одной рубашке и поет великопостную молитву: "Да исправится молитва моя", дирижируя при этом со всеми приемами регента. Перед ним стоит мальчишка с лицом сморщенным и напряженным от натуги и тупого внимания. Он пищит тонким детским дискантом, стараясь уловить и запомнить молитву. Остатки слез блестят в его глазах. Я сажусь в сторонку. Старик несколько не смущается передо мной своей полунаготы и продолжает свое пение. Я слушаю его внутренним слухом и как будто начинаю ощущать присутствие живого объекта, то есть начинаю физически чувствовать его близость. Однако ощущение живого объекта заключается не в том, чтоб чувствовать его тело; важно ощупать его душу.

Нужно ли говорить о том, что этого нельзя сделать физически. Существуют другие пути для этого. Дело в том, что люди общаются не только словами, жестами и проч., но главным образом невидимыми лучами своей воли, токами, вибрациями, исходящими из души одного в душу другого. Чувство познается чувством, из души в душу. Другого пути нет. Теперь я стараюсь познать, ощупать душу объекта, ее склад и, главное, определить свое к ней отношение.

Я пытаюсь направить лучи моей воли или чувства, словом, частичку себя самого, пытаюсь взять от него частичку его души. Другими словами, делаю упражнение влечения и излучения. Однако что же я могу взять из него или отдать ему, когда сам Фамусов еще не существует для меня, он пока еще бездушен. Да! Он не существует, это правда, но я знаю его жизненное амплуа хозяина дома, я знаю тип его рода людей, его группу, а не его в отдельности. Тут жизненный опыт приходит мне на помощь и напоминает мне по его внешнему виду, манерам, поведению, по его детской серьезности, по глубокой вере "почтению к священному пению, что это знакомый тип добродушного, смешного самодура-чудака, в котором, однако, скрыт крепостник и варвар.

Это помогает мне если не ощупать и познать душу объекта, то найти в себе самом правильное к нему отношение. Теперь я знаю, как принимать его выходы и поступки и как к ним относиться. Некоторое время мои наблюдения меня занимают, но потом мне становится скучно. Я рассеиваюсь, потом опять беру себя в руки и сосредоточиваюсь, но скоро опять рассеиваюсь и мысленно ухожу от Фамусова, так как мне нечего больше делать у него. Тем не менее, я считаю опыт удачным и, поощренный, иду мысленно знакомиться с Софьей.

Я столкнулся с нею в самой передней. Она была разряжена и поспешно надевала шубу, торопясь уйти. Около нее хлопотала Лиза. Она помогала ей застегивать шубу, завертывала много мелких свертков, которые должна была нести с собой барышня. Сама Софья оправлялась и прихорашивалась около зеркала.

– Отец уехал в департамент, – соображал я, – а дочь спешит на Кузнецкий мост, к французам, за "шляпками, чепцами, шпильками и булавками", по "книжным и бисквитным лавкам", а может быть, и "по иным причинам".

И на этот раз результат был тот же, а именно: объект заставил меня живо почувствовать состояние бытия ("я есмь"), но долго удержать ощущения я не мог и скоро рассеялся, потом опять сосредоточился и в конце концов за отсутствием дела ушел от Софьи.

Должен сознаться, что мои экскурсии и знакомства, хотя, правда, и очень мимолетные, меня забавляли, и потому я отправился к Молчалину.

Пока он по моей просьбе писал адреса всей родни и знакомых Фамусовых, к которым я собирался поехать с визитами, я чувствовал себя хорошо. Меня забавляло, как Молчалин выводил буквы канцелярским почерком. Но когда это кончилось, мне опять стало скучно, и я поехал с визитами.

В жизни нашего воображения можно ездить ко всем без приглашения. И никто не обижается, и все принимают. Прежде всего я поехал к чорту на кулички, в казармы, к прообразу Сергея Сергеевича Скалозуба.

От Скалозуба, по пути к Хлестовой, я мысленно заехал к Тугоуховским. Я застал всю семью в тот момент, когда они садились в свою шестиместную [карьеру], чтоб ехать в церковь к вечерне. Мысленно втиснув себя в огромный рыдван, я уже трясусь в нем, ныряя из одного ухаба в другой. Вот когда я узнал великопостную, весеннюю распутицу в старой Москве. Вот когда я вспомнил бедную Амфису Ниловну Хлестову и понял по собственному опыту, как трудно "в шестьдесят пять лет тащиться" ей к племяннице.

Мученье!

Час битый ехала с Покровки, силы нет;

Ночь -- света преставленье!

Князь, княгиня, шесть княжон, я сам, – сам девять!!! Я чувствовал себя одной из сельдей, которых так же втискивают в бочку, как нас в "шестиместную".

К счастью, мы скоро подъехали к Покровке, и я выскочил из "шестиместной" около дома Амфисы Ниловны. Почтенная фрейлина сидела окруженная дворовыми девками, в утреннем платье с шифром. Перед ней – арапка-девка, собачка тут же. Амфиса Ниловна учила собачку служить, а арапку – петь русские песни, а разные Матрешки, Грушки, Акулинки в русских сарафанах помогали арапке и визгляво голосили припев песни в ответ на сдавленный, скрипящий обезьяний голос арапки. Забавные шутки и добродушный смех Амфисы Ниловны оживляли всех. Она мне объяснила, приостановив на минуту пение, что ей необходимо после еды смеяться. Это "утрамбовывает" пищу и, как она сказала, способствует пищеварению. Неожиданно ее шутки и добродушие сменились оскорбительным издевательством и подзатыльниками. И у Хлэстовой я пробыл недолго, так как у нее мне нечего было делать и я скоро соскучился.

От Хлэстовой я поехал к Загорецкому, к Репетилову, к Горичам, к тому, [о котором Чацкий говорит: "А этот, как его,] он турок или грек? Тот черномазенький, на ножках журавлиных...". Стоит мысленно выехать из дому, и уже ничем не удержишь любопытства артистической природы. И всюду я чувствовал присутствие живых объектов, их живую душу и мог общаться с ней, если б было чем. И каждый раз это усилило мое ощущение бытия, но, к сожалению, новое знакомство не могло надолго приковать к себе моего внимания. Почему бы это так? Очень просто и понятно: все эти встречи и знакомства были бесцельны. Они создавались как упражнения для ощущения физической близости объекта.

Ощущение создавалось ради самого ощущения, но нельзя долго жить и интересоваться физическим ощущением. Совсем другое дело, если б при этих визитах была цель, хотя бы только внешняя.

Я пробую повторить мои опыты, предварительно запасшись определенной целью. Начинаю с более простого опыта, то есть, с неодушевленных предметов. Иду опять в аванзал и там ищу хорошее место для того кресла, которым была загорожена, дверь и которое так осязательно напомнило мне о значении; объекта. Я ставлю его то в симметрии с другим таким же креслом, то отдельно, на самом видном, доминирующем в комнате месте. И снова, пока я выполнял свою задачу, ж чувствовал себя в самой гуще дома Фамусова; я ощущал близость объекта, связь, общение с ним. Но лишь только задача была выполнена, опять я точно растворялся в пространстве, терял почву под ногами, висел в воздухе. Достигнутый результат оказался немногим лучше прежнего, то есть простого ощущения близости объекта. Поэтому я пробую выполнить более сложную задачу. С этой целью я иду в зал и говорю себе: скоро свадьба Софьи со Скалозубом, и мне поручено устроить большой свадебный обед на сто кувертов. Как удобнее расположить столы, приборы и прочее?

Тут являются всевозможные соображения; например, на свадьбе будет полковой командир и, быть может, все военное начальство. Надо рассадить их всех по чинам и так, чтоб никого не обидеть, каждого поближе к почетному месту, то есть, к молодым. Такая же комбинация складывается и по отношению к родным. И с их стороны можно ждать немало обид. Накопилось такое количество почетных лиц, что у меня не хватало для них мест, и это волновало меня. Что если молодых посадить в самый центр и от них по радиусу расставить столы во все стороны? Такое расположение значительно увеличит количество почетных мест.

А чем больше мест, тем легче распределять гостей по чинам. Я долго был занят решением этой задачи, а если б она. иссякла, то у меня уже была наготове другая; и тоже приготовление обеда, но не для свадьбы Сколозуба, а для Молчалина и Софьи.

Тогда все бы изменилось! Ведь брак с домашним секретарем – *mêsaliance*, и это заставило бы делать свадьбу поскромнее, только для своих близких, да и те не все удостоили бы своим приездом. Генералов также не было бы, так как ближайший начальник Молчалина – сам Фамусов.

Новые комбинации забродили во мне, и я уже не думал ни о близости объектов, ни о состоянии бытия ("я есмь"), ни об общении. Я действовал. Моя голова, чувство, воля, воображение работали совершенно так же, как если бы все происходило в подлинной жизни. Поощренный опытом, я решил проделать такой же опыт, но не с мертвыми предметами и не со своими мыслями, а с живыми объектами.

Для этого я иду опять к Фамусову, который все еще учит мальчишку петь "глас шестый" и дирижирует в одной рубашке.

Я решаю позлить чудака. Вхожу, сажусь поодаль, беру его, так сказать, на прицел, а сам ищу случая, к чему бы придраться, чтоб подразнить старика.

– Что это вы поете? – спрашиваю я его.

Но Павел Афанасьевич не удостоил меня ответом, быть может, потому, что он не окончил еще своей молитвы... Но вот он кончил.

– Очень хорошая мелодия, – спокойно заявляю я.

– Это не мелодия, мой батюшка, а священная молитва, – наставительно произносит он.

– Ах, простите, я и забыл!... Когда же она поется? – пристаю я к нему.

– Ходили бы в церковь, так и знали бы.

Старик уже сердился, а меня это смешило и еще больше подзадоривало.

– Ходил бы, да не умею долго стоять, – кротко заявил я. – К тому же уж очень у вас там жарко!

– Жарко?... – подхватил старик. – А в геенне огненной не жарко?!

– Там другое дело, – еще более кротко оправдывался я.

– Почему же? – допытывался Павел Афанасьевич, сделав шаг в мою сторону.

– Да потому, что в геенне огненной можно ходить без платья, как бог создал, – представлялся я дурачком. – Там и полежать можно, попариться, как в бане, на полке, а в церкви велят стоять не присевши, да еще в шубе.



– Ну вас!.. С вами еще нагресишь.– Старик поспешил уйти, чтоб не рассмеяться и тем не "поколебать основ".

Новая работа показалась мне настолько важной, что я решил утвердиться в ощупывании души живого объекта. С этой Целью я опять отправляюсь с визитами, но запасшись на этот раз определенной целью, а именно: объявить родным И знакомым Фамусова о свадьбе Софьи и Скалозуба. Опыт удался, хоть и не всегда в равной степени остро мне удавалось чувствовать живую душу объектов, с которыми я общался. Зато ощущение бытия ("я есмь") крепло с каждым разом.

Чем дальше развивалась моя работа, тем труднее и сложнее становилась и самая конечная цель и обстоятельства, при которых приходилось действовать. Создались целые события. Так, например, в моем воображении Софья отправлялась и ссылку, в глушь, в Саратов. Что же должен делать ее тайный жених? В поисках средств я дохожу до похищения Софьи во время ее путешествия к тетке. В другой, раз я брал на себя роль защитника Софьи на домашнем суде после того, как ее застали с Молчалиным. Судила сама хранительница вековых устоев – княгиня Марья Алексевна. Нелегко тягаться с грозной представительницей семейных традиций.

В третий раз я присутствовал при неожиданном объявлении Софьи невестой Скалозуба или Молчалина. Я ломал себе голову над тем, что делать для отвращения беды. При этом дело доходило до дуэли с самим Скалозубом, и... я застрелил его. Все эти этюды убеждали меня в том, что для состояния бытия ("я есмь") мало одного простого действия – нужны целые события. Тогда начинаешь не только быть, существовать в жизни воображения, но и острее чувствовать других людей, и свое к ним отношение, и их отношение к себе. Люди познаются в несчастьи и в счастье.

Встречаясь друг с другом в гуще жизни, поминутно сходясь между собой, идя вместе навстречу надвигающимся событиям, стоя перед ними лицом к лицу, стремясь, борясь, достигая цели или уступая им, не только чувствуешь свое бытие, но и отношение к другим людям и к самим фактам.

Когда мне удавалось целиком отдаться мысленному действию и борьбе с надвигающимися событиями, я чувствовал, как во мне происходило чудодейственное перемещение...

В момент чудодейственного перемещения познаешь настоящую цену внутренних обстоятельств. Они слагаются из личного отношения к событиям внешней и внутренней жизни и из взаимоотношений с другими людьми. Если артист владеет технически творческим самочувствием, состоянием бытия ("я есмь"), ощущением живого объекта, общением и умеет подлинно действовать при встрече с фантомом, он может создавать и оживлять внешние и внутренние обстоятельства жизни человеческого духа, то есть производить ту работу, которую мы изучаем в первом периоде познания. Пусть меняются факты и люди, пусть вместо своих, самим артистом придуманных фактов и людей предлагаются новые – умение оживлять [воображаемую] жизнь сослужит важную службу артисту в дальнейшей работе.

Моментом внутреннего перемещения временно завершается первый творческий период познания. Однако это не означает того, что артисту не придется более возвращаться в дальнейшем ко всей уже ранее проделанной им работе. И самый анализ роли, и его отдельные, вспомогательные моменты по оживлению и созданию предлагаемых поэтом и дополненных артистом внешних и внутренних обстоятельств с необходимым для этой работы самочувствием, [ощущением] бытия ("я есмь"), с все новой и новой оценкой фактов будет неизменно продолжаться, развиваться, углубляться без конца до тех пор, пока артист будет находиться в соприкосновении с ролью.

Что же принес и дал нам первый творческий период познания со всеми своими процессами?

- а) Первое знакомство с ролью.
- б) Анализ ее.
- в) Создание и оживление внешних обстоятельств.
- г) Создание и оживление внутренних обстоятельств.

Какие результаты всей проделанной работы? Период познания подготовил и как бы распахал в душе артиста почву для зарождения творческих чувств и переживаний. Познавательный анализ оживил предлагаемые поэтом обстоятельства для дальнейшего естественного зарождения "истины страстей".

## 5. ОЦЕНКА ФАКТОВ И СОБЫТИЙ ПЬЕСЫ

На очереди работа, которую я буду называть о\_ц\_е\_н\_к\_о\_й ф\_а\_к\_т\_о\_в. В сущности, она является лишь продолжением или, вернее, повторением только что оконченной работы, результатом которой явилось внутреннее перемещение. Разница лишь в том, что прежде опыты производились *ad libitum* (произвольно, свободно (*лат.*)), по поводу пьесы, около пьесы, на отдельные мотивы ее, теперь же предстоит иметь дело с самой пьесой в том виде, как ее создал поэт.

Я начинаю оценку фактов пьесы в порядке их постепенного и последовательного развития, так как мне, исполнителю роли Чацкого, важно познать (почувствовать) всю жизнь фамусовского дома, а не только ту ее часть, которая относится непосредственно к моей роли.

Между внутренними и внешними обстоятельствами непосредственная связь. В самом деле, обстоятельства духовной жизни действующих лиц, которые я создаю теперь, скрыты в обстоятельствах их внешней жизни, следовательно, и в фактах пьесы. Их трудно рассматривать порознь. Проникая через внешние факты пьесы и ее фабулу во внутреннюю их сущность, от периферии к центру, от формы к содержанию, невольно попадаешь в сферу внутренних обстоятельств духовной жизни пьесы.

Поэтому приходится снова вернуться к внешним фактам пьесы, но не ради них самих, а ради той сущности, которую они в себе скрывают, ради внутренних обстоятельств духовной жизни пьесы. Приходится рассматривать внешние факты с новой точки зрения, при новом их освещении, в новом

состоянии бытия в фамусовском доме, при новом самочувствии, которое мы прозвали "я е\_с\_м\_ь".

Таким образом, мы снова возвращаемся к фактам пьесы, но только значительно более подготовленные и умудренные практическим опытом в области жизни фамусовского дома.

Чтобы не загромождать нашей пробной, показательной работы, я буду останавливаться только на важных фактах, пропуская более мелкие, чего, конечно, не следует делать при подлинном, а не показательном познании роли.

В первую очередь я встречаюсь с фактом любовного свидания и романа Софьи и Молчалина. Для того чтоб оценить этот факт собственным чувством, на основе личного живого отношения к нему, я мысленно ставлю себя в положение артистки, которой поручена роль Софьи, и от ее имени начинаю б\_ы\_т\_ь, с\_у\_щ\_е\_с\_т\_в\_о\_в\_а\_т\_ь в жизни пьесы. В этом состоянии бытия ("я есмь") я задаю себе такой вопрос: "Какие обстоятельства внутренней жизни моего человеческого духа, какие мои личные, живые, человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, если б я был женщиной, относиться к Молчалину так, как к нему относилась Софья?"

Вот что происходит в моей душе после этого вопроса.

– Любовный статист, – рассуждаю я, – карьерист, лакей! Все во мне протестует против него, все мне в нем противно и возмущает чувство. Никакие обстоятельства не могли бы заставить меня, если б я был женщиной, относиться к Молчалину так, как относилась к нему Софья. Очевидно, будь я женщиной, я не нашел бы в себе ни чувств, ни воспоминаний, ни аффективного материала для переживания роли Софьи, и мне пришлось бы отказаться от участия в "Горе от ума".

Тем временем, пока я так рассуждал, мое воображение не дремало. Оно незаметно окружило меня уже знакомыми внешними обстоятельствами жизни фамусовского дома; оно заставило меня быть, существовать в условиях жизни Софьи; оно старалось мысленно втиснуть меня в самую гущу фактов, чтоб, стоя в центре этих фактов, усилием собственной воли, побуждениями собственного чувства, по собственному разумению и опыту судить об их значении и важности.

И действительно, в этом положении бытия, существования в жизни пьесы, приходится по-новому взглянуть на факты и события, данные поэтом. Взглянув на них с новой точки зрения, воображение уже ищет им оправдания, внутреннего объяснения, душевного подхода. Оно как бы прицеливается ко всему, что его окружает в новой жизни, к данным поэтом обстоятельствам.

– А что если Софья, – фантазирует воображение, – настолько изуродована воспитанием и французскими романами, что ей нравится именно такая маленькая, ничтожная душонка, какая была у Молчалина, именно такая лакейская любовь?

– Какое отвращение, какая патология, – возмущается чувство. – Откуда взять вдохновения для таких переживаний?

– Хотя бы от того возмущения, которое они вызывают, – холодно заявляет ум.

– Чацкий? – протестует чувство. – Неужели он мог бы полюбить такую извращенную Софью? Не хочется верить. Это портит образ Чацкого и самую пьесу.

Видя, что с этой стороны не найти подхода к моей душе, воображение уже ищет других мотивов, других обстоятельств, вызывающих иные побуждения.

– А что если Молчалин, – снова искушает воображение, – действительно необыкновенный человек, именно такой, каким его описывает сама Софья, то есть поэтичный, кроткий, любящий, уступчивый, чуткий и главное – уютный и покладистый?

– Тогда это был бы не Молчалин, а кто-то другой и очень милый," – капризничает чувство.

– Пусть, – соглашается воображение. – А можно ли полюбить такого человека?

...? – и чувство уже сбито с позиции.

– Кроме того, – настаивает воображение, не давая опомниться чувству, – не надо забывать, что каждый человек и особенно избалованная женщина хочет любоваться собой и для этого ей надо представиться такой, какой ей хотелось бы быть в действительности, но какой ей не удастся быть на самом деле. Если такая игра практикуется наедине, для самих себя, то тем более приятно поиграть при другом человеке, особенно если он, как Молчалин, якобы искренне верит всему, чему бы хотелось, чтоб он верил.

Какое удовольствие для женщины казаться то доброй, то возвышенной, то поэтичной, то всеми обиженной! Как приятно пожалеть себя и вызвать к себе жалость и восторг в других. Присутствие зрителей толкает на новую игру, на новую красивую роль, на новое самолюбование; особенно если этот зритель умеет, подобно Молчалину, подавать поощряющие реплики.

– Однако такое толкование чувств Софьи произвольно и противоречит Грибоедову.

– Ничуть. Грибоедов хочет именно такого самообмана Софьи, именно такой наглой и правдоподобной лжи от Молчалина, – резюмирует ум.

– Не верь учителям словесности, – еще сильнее убеждает воображение. – Верь своему артистическому чувству.

Теперь, когда факт любви Софьи к Молчалину нашел себе в моей душе оценку и должное оправдание, он ожил, принят и почувствован мною. Я поверил его правде. Чувственный анализ выполнил свою первую миссию, и создалось живое, очень важное внутреннее обстоятельство жизни пьесы, очень важное и для моей роли Чацкого. Мало того, оживший факт искренней любви Софьи к Молчалину освещает сразу многие другие сцены, например мечтание Софьи о Молчалине, горячее заступничество Софьи за Молчалина в разных актах пьесы, то в сцене с Лизой (I акт), то в сцене с Чацким (III акт).

Оживший факт любви объясняет и испуг Софьи во II акте при падении его с лошади и упрек в неосторожности Молчалину в том же акте. И мечь Чацкому и боль разочарования в Молчалине в последнем акте. Словом, всю линию любви Софьи и Молчалина и все те обстоятельства, которые мешают ей.

И этого мало – ток живой жизненной струи, точно по телеграфу, передается во все другие части пьесы, имеющие то или другое отношение к ожившей сцене.

Но вот неожиданно входит сам Фамусов и застаёт влюбленных на месте свидания. Положение Софьи делается труднее, и я не могу удержать в себе волнение, когда мысленно становлюсь на ее место.

Столкнувшись лицом к лицу со строгим деспотом Фамусовым при таких компрометирующих обстоятельствах, сознаешь необходимость какого-то смелого и неожиданного хода, который мог бы сбить с позиции противника. В такой момент надо хорошо знать *своего* противника, его индивидуальные особенности. Но я еще не знаю Фамусова, если не считать каких-то намеков, запавших в душу после первого чтения пьесы. Ни режиссер, ни исполнитель роли мне не помогают, так как и они не знают более меня. Мне ничего не остается более, как самому определить характер, индивидуальные особенности, склад души старика-самодура. Кто же он?!

– Бюрократ, крепостник, – дает справку ум, вспоминая гимназические уроки словесности.

– Прекрасно! – уже увлекаясь, подхватывает воображение. – Значит, Софья – героиня!!!

– Почему? – недоумевает ум.

– Потому что только героиня может с таким спокойствием и дерзостью водить за нос тирана, – увлекается воображение. – Здесь столкновение старых устоев с новыми!.. Свобода любви! Современная тема!

И если бы не охлаждающее слово ума, воображение занеслось бы в такие области, которые не снились и самому Грибоедову.

Однако горячая тирада воображения не воспламенила чувства.

– По-моему, – спокойно заявляет оно, – Софья просто-напросто струсила при виде Фамусова и теперь неловко выпутывается из положения с помощью вымысла о сне.

Такой прозаический вывод в ответ на романтический порыв воображения совершенно разочаровывает его. Но через секунду воображение находит новую комбинацию и соблазняет ею чувство.

– А что если Фамусов грозен только на вид, для поддержания устоев семьи и традиций рода, в угоду княгине Марье Алексевне?! – уже фантазирует воображение. – Что если Фамусов – добродушный самодур, хлебосол, вспыльчивый, но отходчивый? Что если он из тех отцов, которых дочери водят за нос?!

– Тогда... Тогда совсем другое дело!.. Тогда выход из создавшегося положения ясен! С таким отцом нетрудно справиться, тем более что Софья

хитра – "ни дать ни взять она, как мать ее, покойница жена", – дает справку ум...

Познав, как нужно обращаться с Фамусовым, нетрудно будет найти в себе душевные подходы для оправдания многих других сцен, связанных с Фамусовым и разговорами о нем" Например, сцену рассказа сна, ворчания Софьи по уходе Фамусова (I акт) и проч.

Найдя ключ к первым двум главным сценам, легко понять последующую сцену, в которой много горечи от прозы злосчастного утра после сладкой поэзии ночи. Такую же работу надо проделать и с последующими сценами. Надо оценить значение приезда Чацкого, друга детства, почти брата, почти жениха, когда-то любимого, всегда смелого, бурного, свободного и влюбленного.

Приезд из-за границы после многих лет отсутствия – факт далеко не обычный для того времени, когда не было железных дорог и ездили в тяжелых дормезах, когда почта ходила месяцами. Как назло, Чацкий приехал так не вовремя и так неожиданно. Тем более понятно смущение Софьи, необходимость притворяться и скрывать свое смущение, укоры совести; наконец, становятся понятны и выпады Софьи против Чацкого за его несдержанную болтовню. Побывав в положении Чацкого, вспомнив его прежнюю детскую дружбу с Софьей, сравнив ее с теперешним холодным отношением к прежнему другу, поймешь и оценишь перемену и удивление Чацкого. "С другой стороны, встав на место Софьи после только что пережитого любовного свидания, полного поэзии, после прозаической сцены с отцом, поймешь и простишь Софье ее раздражение по отношению к Чацкому и то невыгодное впечатление, которое произвело на Софью язвительное и смелое остроумие Чацкого, контрастирующее с безответной кротостью Молчалина.

Становясь в положение других действующих лиц, родных Софьи, понимаешь и их. Разве они могли примириться со свободными речами и поведением западника<sup>33</sup> Чацкого?! Могли ли они, живя в закрепощенной стране, не бояться речей, потрясающих основы? Только сумасшедший мог решиться говорить и делать то, что делал и говорил Чацкий. Тем хитрее и беспощаднее на этом фоне месть Софьи, сделавшей своего бывшего друга и жениха ненормальным в глазах всего общества. Только побывав на месте Софьи, узнаешь и оценишь силу удара по ее избалованному самолюбию после того, как обнаружился оскорбительный обман Молчалина! Надо пожить в своем воображении жизнью крепостницы, почувствовать ее привычки, нравы, уклад жизни, чтоб познать, то есть почувствовать, силу беспредельного возмущения фамусовской дочери, ее муку при позорном изгнании Молчалина, точно лакея. Надо самому встать на место Фамусова, чтоб понять силу его гнева, озлобление его при расправе и ужас при финальной его фразе: "Ах! Боже мой! что станет говорить княгиня Марья Алексевна!"

В результате, проверив собственным опытом все отдельные факты, внешние и внутренние обстоятельства, уместившиеся на протяжении десяти-

пятнадцати часов, познаешь (то есть почувствуешь), насколько тревожен и полон неожиданностей был день из жизни фамусовского дома, выбранный Грибоедовым для своей пьесы. Только тогда поймешь одну важную особенность комедии, о которой часто забывают при постановке "Горе от ума". А именно – нерв пьесы, темперамент, темп. В самом деле, чтоб уместить и оправдать изобилие фактов, глубоких по своему значению, развивающихся на протяжении четырех актов пьесы, то есть нескольких часов спектакля, необходим быстрый ход сценического действия и обостренное отношение артистов ко всему, что происходит на сцене. Мало того, надо оценить внутренний темп жизни человеческого духа всех обитателей дома Фамусова и темперамент, необходимый для всех исполнителей пьесы. Об этом часто забывают в театре, особенно при обычной, академической трактовке пьесы с декламационным резонерством актеров.

Чем больше видел, наблюдал и знает артист, чем больше у него опыта, жизненных впечатлений и воспоминаний, чем тоньше он чувствует и мыслит, тем шире, разнообразнее и содержательнее жизнь его воображения, тем полнее и глубже оценка фактов и событий, тем яснее создаются внешние и внутренние обстоятельства жизни пьесы и роли. Благодаря каждодневной систематической работе воображения на одну и ту же тему, все в тех же предлагаемых обстоятельствах создается привычка к воображаемой жизни. В свою очередь привычка создает вторую натуру, вторую воображаемую действительность.

Теперь, когда все факты пьесы оценены не только умом, но главным образом чувством, я неожиданно для себя самого замечаю, что многое из внутренних обстоятельств жизни действующих лиц стало мне понятно, близко и факты, прежде казавшиеся театральными, стали живыми, жизненными. Таким образом, начав процесс познавательного анализа с голых сухих фактов, я незаметно для самого себя оживил их и дошел до подлинного изучения жизни фамусовского дома.

В самом деле, какая разница между тем, когда после первого чтения пьесы составлялся сухой перечень, протокол фактов, и теперешней оценкой фактов. Тогда факты казались мне театральными, внешними, простой фабулой, фактурой пьесы, теперь они становятся жизненными событиями бесконечно тревожного дня, полными реального смысла и значения кусками живой человеческой, моей собственной жизни.

Тогда – простая сухая ремарка: "входит Фамусов", теперь же в ней скрывается серьезная опасность для застигнутых врасплох любовников: Софье грозит ссылка "в глушь, в Саратов", а Молчалину – в [Тверь], где ему суждено будет "коптеть" всю жизнь.

Тогда – простая авторская ремарка: "входит Чацкий", теперь – возвращение блудного сына в лоно семьи, годами ожидаемое свидание с любимой. Сколько воображения и пережитых внутренних и внешних обстоятельств, сколько отдельных живых кусков из жизни духа, сколько живых желаний, желаний самого артиста, сколько живого чувства,

представлений, образов, стремлений, действий скрыто теперь для меня в сухой ремарке и в каждом слове текста поэта!

Теперь, после оценки фактов через личный опыт, состояние бытия, факты, обстоятельства внешней и внутренней жизни роли и проч. начинают казаться не чужими, театральными, как раньше, а подлинными. Незаметно для себя меняешь свое отношение к ним и начинаешь считаться с ними как с действительностью, жить среди них. Теперь все обстоятельства жизни фамусовского дома получают живой, подлинный смысл и определенное значение. Они воспринимаются не по частям, а во всем неразрывном и совокупном целом, всей сложной цепью обстоятельств. Создается собственное индивидуальное к ним отношение. Словом, артист начинает понимать внутренний смысл всей жизни дома, жизненные цели и линию стремления каждого лица в отдельности, и общий рисунок сплетающихся многих линий, определяющих взаимоотношения действующих лиц. При этом факты и фабула пьесы становятся неотделимыми от всего большого внутреннего содержания, в них вложенного.

Передавая факты и фабулу пьесы, артист невольно передает и духовное содержание, в них заключенное; он передает и самую жизнь человеческого духа, текущую, точно подводное течение, под внешними фактами. На сцене нужны только такие духовно содержательные факты, которые являются конечным результатом внутренних чувств, или, напротив, такие факты, которые являются поводом, порождающим эти чувства. Факт как факт, сам по себе и сам для себя, факт как простой забавный эпизод на сцене не нужен и вреден, так как он только отвлекает от жизни человеческого духа.

Секрет процесса оценки фактов заключается в том, что эта работа заставляет мысленно сталкивать людей между собой, заставляет их действовать, бороться, побеждать или покоряться судьбе и другим людям. Это вскрывает их желания, цели, личную жизнь, взаимоотношения самого артиста, живого организма роли, с другими действующими лицами пьесы и проч., то есть выясняет обстоятельства внутренней жизни пьесы, которые мы ищем. В самом деле, что значит оценить факты и события пьесы? Это значит найти в них скрытый смысл, духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит подкопаться под внешние факты и события, найти там, в глубине, под ними, другое, более важное, глубоко скрытое душевное событие, быть может, породившее самый внешний факт. Это значит проследить линию развития душевного события и почувствовать степень и характер воздействия, направление и линию стремления каждого из действующих лиц, познать рисунок многих внутренних линий действующих лиц, их душевные столкновения, пересечения, сплетения, схождения и расхождения при общих стремлениях каждого к своей жизненной цели.

Словом, оценить факты – значит познать (почувствовать) внутреннюю схему душевной жизни человека. Оценить факты – значит сделать чужие факты, события и всю жизнь, созданную поэтом, своей собственной. Оценить факты – значит найти ключ для разгадки тайн личной духовной жизни изображаемого лица, скрытых под фактами и текстом пьесы.



Было бы ошибкой устанавливать оценку фактов и событий пьесы однажды и навсегда. Необходимо при дальнейшей работе постоянно возвращаться все к новой и новой переоценке фактов, все к большему их духовному насыщению. Мало того, надо по-новому оценивать факты каждый раз и при каждом повторении творчества. Человек – не машина, он не может каждый раз и при каждом повторении творчества одинаково чувствовать роль, загораться от одних и тех же возбудителей творчества. Каждый раз и при каждом повторении творчества артист чувствует роль по-новому и по-новому оценивает все те же неизменяющиеся факты пьесы. При этом вчерашняя оценка фактов не совсем та, что сегодняшняя. Ничтожная, едва уловимая разница в подходе к фактам и в самочувствии артиста является нередко главным жизненным возбудителем сегодняшнего творчества. Сила такого возбудителя в его новизне, неожиданности и свежести. Нельзя учесть того, что влияет на физическое и душевное состояние артиста и вызывает все новую и новую оценку фактов каждый раз и при каждом повторении творчества. Все неисчислимы комплексы случайностей, создающиеся от влияния погоды, температуры, света, питания, подбора внутренних и внешних обстоятельств, в той или другой степени воздействуют на душевное состояние артиста. В свою очередь общее состояние артиста влияет на новое отношение к фактам, на их переоценку каждый раз и при каждом повторении творчества. Умение пользоваться постоянно изменяющимися комплексами случайностей, умение освежать возбудители творчества с помощью оценки фактов – очень важная часть внутренней техники артиста. Без этого умения артист может охладеть к роли через несколько спектаклей, перестать относиться к фактам как к жизненным событиям и утратить ощущение их внутреннего смысла и значения<sup>34</sup>.

При этом беда, если пришедший на спектакль зритель оценит факты пьесы правильнее, чем творящий в это время на сцене артист. Произойдет досадное разногласие между смотрящим и творящим. Беда, если зритель заволнуется фактами пьесы сильнее, чем сам творящий артист. Беда, если артист недооценит факты или же, напротив, слишком их переоценит и тем нарушит правду, веру в подлинность фактов и чувство меры. (Пример недооценки факта – приезд Чацкого, пример переоценки фактов – "сумасшествие".)

## II. ПЕРИОД ПЕРЕЖИВАНИЯ

### С. 95-145

Второй большой творческий период я буду называть п е р и о д о м  
п е р е ж и в а н и я.

Если первый период – познания – можно было сравнить с моментом знакомства, ухаживания и сватовства двух молодых влюбленных, то второй период – переживания – напрашивается на сравнение с моментом слияния, оплодотворения, зачатия и образования плода.

Вл. И. Немирович-Данченко иллюстрирует этот творческий момент таким сравнением: для того, чтоб вырос плод или растение, надо заложить зерно в землю. Оно непременно должно сгнить, а из сгнившего зерна должны выйти корни будущего плода или растения.

Так точно и зерно авторского создания должно быть вложено в душу артиста, сгнить и пустить корни, от которых вырастет новое создание, принадлежащее артисту и по духу родственное писателю.

В то время как период познания был лишь подготовительным периодом, период переживания является созидательным.

Период познания распахан почву для того, чтоб в периоде переживания забросить зерно живой жизни на заготовленную почву в неживших местах роли.

Если период познания подготовлял "предлагаемые обстоятельства", то период переживания создает "истину страстей", душу роли, ее склад, внутренний образ, подлинные живые человеческие чувства и, наконец, самую жизнь человеческого духа живого организма роли.

Таким образом, в\_т\_о\_р\_о\_й\_п\_е\_р\_и\_о\_д\_–\_п\_е\_р\_е\_ж\_и\_в\_а\_н\_и\_я\_–\_я\_в\_л\_я\_е\_т\_с\_я\_г\_л\_а\_в\_н\_ы\_м\_о\_с\_н\_о\_в\_н\_ы\_м\_в\_т\_в\_о\_р\_ч\_е\_с\_т\_в\_е...

Созидательный процесс переживания – о\_р\_г\_а\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_й процесс, основанный на законах духовной и физической природы человека, на подлинной правде чувства и на естественно "красоте.

Как же зарождается, развивается и разрешается органический процесс переживания и в чем заключается творческая работа артиста?

Научившись "б\_ы\_т\_ь", "с\_у\_щ\_е\_с\_т\_в\_о\_в\_а\_т\_ь" среди обстоятельств жизни фамусовского дома, то есть мысленно зажив в. этом доме своей собственной человеческой жизнью, встречая: лицом к лицу факты и события, сталкиваясь с обитателями дома, знакомясь с ними, ощупывая их душу и входя с ними в. непосредственное общение, я незаметно для себя начинаю чего-то хотеть, стремиться к той или другой цели, которая естественно, сама собой вырастает передо мной.

Вот, например, вспоминая свой утренний визит к Фамусову во время его песнопения, я теперь не только ощущаю свое бытие с ним, в его комнате, не только чувствую рядом с собой присутствие живого объекта и ощупываю его душу, но я уже начинаю испытывать какие-то хотения, стремления к какой-то. ближайшей цели или задаче. Пока они очень просты. Так, например, мне хочется, чтоб Фамусов обратил на меня внимание. Я ищу для этого подходящие слова или действия. Мне хочется: для шутки посердить старика, так как, по-моему, он должен быть очень смешон в минуты раздражения и проч.

Зарождающиеся во мне творческие хотения, стремления, естественно, вызывают позывы к действию. Но позывы к действию еще не самое действие. Между позывом к действию и самим действием – разница. Позыв – внутренний толчок, еще не осуществленное желание, а само действие – внутреннее или внешнее выполнение хотений, удовлетворение внутренних позывов. В свою очередь, позыв вызывает внутреннее действие (внутреннюю

активность), внутреннее действие вызывает внешнее действие. Но об этом пока говорить не время.

Теперь при возбуждении творческих хотений, целей, позывов к действию, мысленном переживании какой-нибудь сцены из жизни фамусовского дома я начинаю... 38 прицеливаться к предмету наблюдений, искать средства выполнить намеченную цель. Так, например, вспоминая снова сцену нарушенного Фамусовым свидания Софьи с Молчалиным, я ищу выхода из положения. Для этого надо, прежде всего, успокоить себя, скрыть смущение деланным спокойствием, призвать на помощь-всю свою выдержку, составить план действия, примениться, приспособиться к Фамусову, к его теперешнему состоянию. Я беру его на прицел. Чем больше он кричит, сердится, тем спокойнее я стараюсь быть. Как только он успокаивается, я чувствую желание сконфузить его своим невинным, кротким, укоризненным взглядом. При этом само собой рождаются тонкости душевного приспособления, хитрости изворотливой души, сложность чувства, неожиданные внутренние толчки и позывы к действию, которые знает лишь одна природа, которые умеет вызвать лишь одна интуиция.

Познав эти внутренние позывы и толчки, я могу уже действовать. Правда, пока еще не физически, а лишь внутренне, в воображении, которому я опять даю полную свободу...

– А что бы ты сделало, – спрашивает воображение у чувства, – если б ты очутилось в положении Софьи?

– Велело бы лицу принять ангельское выражение, – без запинки ответило чувство.

– А потом? – выпытывает воображение.

– Велело бы упорно молчать и стоять с еще более кротким лицом, – продолжало чувство. – Пусть отец наговорит побольше резкостей и глупостей. Это выгодно для дочери, которую привыкли баловать. Потом, когда старик выльет всю желчь, охрипнет от крика и утомится от волнения, когда на дне его души останется одно присущее ему добродушие, лень и любовь к покою, когда он сядет в покойное кресло, чтоб унять одышку, и начнет обтирать пот, я велю еще упорнее молчать с еще более ангельским лицом, которое может быть только у правого.

– А потом? – пристает воображение.

– Велю незаметно утереть слезу, но так, чтоб отец заметил это, и буду продолжать стоять неподвижно, пока старик не забеспокоится и не спросит меня виновато: – Что же ты молчишь, Софья? – Не надо ничего отвечать ему. – Разве ты не слышишь? – начинает приставать старик. – Что с тобой, говори?

– Слышу, – ответит дочь таким кротким, беззащитным детским голосом, от которого опускаются руки.

– Что же дальше? – выпытывает воображение.

– Дальше я опять велю молчать и кротко стоять, пока отец не начнет сердиться, но теперь уже не за то, что он застал меня с Молчалиным, а за то, что дочь молчит и держит его в неловком, глупом положении. Это хорошее

средство для отвлечения, хороший прием для перенесения внимания с одной темы разговора на другую. Наконец, сжалившись над отцом, я велю с необыкновенным спокойствием показать отцу на флейту, которую неловко и трусливо прячет за спиной Молчалин.

– Вот, смотрите, батюшка, – велю я сказать кротким голосом.

– Что это? – спросит отец.

– Флейта, – отвечу я. – Алексей Степанович пришел за ней.

– Вижу, вижу, как он ее прячет за фалды. Но почему она попала сюда, в твою комнату? – снова заволнуется старик.

– А где же ей быть? Ведь мы вчера разучивали дуэт. Вы же знаете, батюшка, что мы с Алексеем Степановичем разучиваем дуэт для сегодняшней вечеринки?

– Ну!.. знаю, – с осторожностью поддакнет старик, все более смущаясь спокойствием дочери, свидетельствующим о ее правоте.

– Правда, вчера мы заработались дольше, чем позволяет приличие. И за это я прошу меня простить, батюшка. – Вероятно, я тут велю поцеловать руку отца и он дотронется до волос дочери и внутренне скажет себе: "Какая умница!"

– Нам необходимо было выучить дуэт, а то вам будет неприятно, что ваша дочь осрамится перед всей родней и плохо сыграет дуэт. Ведь правда вам будет неприятно?

– Ну!.. неприятно! – почти виновато поддакнет старик, чувствуя, что его уж сажают в калошу. – Но почему же здесь? – вдруг сразу вспыхнул он, точно желая выпрыгнуть из калоши.

– А где же? – с ангельским лицом велю спросить я старика. – Ведь вы же запретили мне ходить в парадные комнаты, где стоит фортепиано. Вы сказали, что это неприлично – быть одной с молодым человеком в дальних комнатах. К тому же там очень холодно, так как вчера там не топили. Где же нам разучивать дуэт, как не здесь на клавикордах, в моей комнате? Другого инструмента нет. Конечно, я приказала Лизе быть все время здесь, чтоб не оставаться вдвоем с молодым человеком. И вот за это вы, батюшка... Конечно, у меня нет матери, которая бы заступилась за меня! Нет никого, кто бы мне посоветовал. Я сирота... Бедная, бедная я! Господи! Хоть бы смерть! – Если на мое счастье в эту минуту навернутся слезы на глаза, то дело кончится тем, что мне подарят новую шляпку....

Таким образом, от зародившегося хотения, стремления, позыва к действию я естественно перехожу к самому главному – к внутреннему действию.

Жизнь – действие, и потому наше живое искусство, созданное жизнью, по преимуществу активное, действенное.

Недаром же само слово "драма", "драматическое искусство" происходит от греческого δράω, то есть действую. Правда, это название относится в Греции к литературе, к драматургии, к поэту, а не к артисту и не к его искусству; тем не менее, оно в еще большей степени применимо к нам.

Впрочем, и наше искусство называли прежде "актерским действием" или "лицедейством".

Обыкновенно в театре сценическое действие понимается неправильно, внешне. Принято считать, что только то произведение богато сценическим действием, в котором люди приезжают, уезжают, женятся, расходятся, убивают или спасают друг друга; словом, то произведение считалось богатым действием, в котором ловко завязана интересная внешняя интрига. Но это заблуждение.

Сценическое действие не в том, чтоб ходить, двигаться, жестикулировать на сцене и проч. Дело не в движении рук, ног и тела, а во внутреннем, душевном движении и стремлении. Поэтому условимся впредь, однажды и навсегда понимать под словом "действие" не лицедейство, то есть не актерское представление, не внешнее, а внутреннее, не физическое, а душевное действие. Оно создается из непрерывной смены самостоятельных процессов, периодов, моментов и проч. Каждый из них в свою очередь складывается из зарождения хотения, стремления и позывов, или внутренних толчков к действию, ради достижения цели.

Сценическое действие – движение от души к телу, от центра к периферии, от внутреннего к внешнему, от переживания к воплощению. Сценическое действие – стремление к сверхзадаче по линии сквозного действия.

Внешнее действие на сцене не одухотворенное, не оправданное, не вызванное внутренним действием только занимательно для глаз и уха, но оно не проникает в душу, не имеет значения для жизни человеческого духа.

Таким образом, наше творчество, прежде всего, действительно, активно в духовном смысле слова. В нем приобретают совершенно исключительное значение внутренние душевные позывы (толчки) к действию и самое внутреннее действие. Ими надо руководствоваться во все моменты творчества. Только такое творчество, основанное на внутреннем действии, – сценично. Поэтому условимся, что в театре сценично только то, что действительно, активно в духовном смысле слова.

Напротив, пассивное состояние убивает сценическое действие, вызывая бездействие, купание в собственных чувствах, переживание ради переживания, технику ради техники. Такое пассивное переживание несценично. В самом деле, нередко артист искренне переживает роль; ему тепло на душе, удобно, уютно на сцене. Он точно нежится в бездействии, купается в своих чувствах. Обманутый приятным самочувствием на сцене, артист думает в эти минуты, что он творит, подлинно переживает. Однако, как бы ни было искренне, непосредственно, убедительно такое подлинное, но пассивное переживание, оно не является творческим и не может дойти до души зрителя, пока оно бездейственно, то есть не активно и не двигает внутреннюю жизнь человеческого духа пьесы. Пассивное переживание остается внутри самого артиста, так как оно не имеет повода проявиться во внутреннем или внешнем действии роли.

Поэтому даже в тех случаях, когда приходится изображать на сцене пассивные чувства, состояния, необходимо выявлять их в действии.

Другими словами, для того чтоб пассивное состояние стало сценичным, надо передавать его активно.

Каким же действием передавать бездействие? Иллюстрирую это на примере. В момент опасности надо действовать, и чем энергичнее и сильнее натура, тем энергичнее и сильнее самое действие. Но представьте себе, что в момент опасности человек действует неэнергично, лениво. Это неэнергичное, ленивое действие лучше всего передает его б\_е\_з\_д\_е\_й\_с\_т\_в\_и\_е, п\_а\_с\_с\_и\_в\_н\_о\_с\_т\_ь. Словом, когда встречаемся с опасностью, энергичные люди действуют сильнее, а пассивные, вялые – действуют слабее или, напротив, энергично действуют, чтоб уклониться от главного действия.

Не может быть полного бездействия, не может пассивное состояние обойтись без какого-то действия; уклонение от активного участия [в каком-либо деле, событии] уже является действием. Для пассивного состояния типично ленивое, неэнергичное действие....

Таким образом, переживание прежде всего состоит из моментов зарождения хотений, стремлений, позывов к творчеству. Эти зарождающиеся хотения, стремления, внутренние толчки, позывы к действию и самое действие являются новыми зародышами будущего непрерывного переживания и создают переживание. Жизнь, как в действительности, так и на сцене – непрерывный ряд зарождающихся хотений, стремлений, внутренних позывов к действию и разрешение их во внутренних и внешних действиях... Внешние действия – результат рефлексов внутренних стремлений и позывов к действию. Подобно тому, как отдельные, постоянно повторяющиеся вспышки мотора вызывают плавное движение автомобиля, так и непрерывный ряд вспышек человеческого хотения развивает непрерывное движение нашей творческой воли и создает течение внутренней жизни, то есть переживания живого организма роли.

Чтобы возбудить творческое переживание на сцене, надо вызвать по всей роли непрерывные вспышки артистических хотений для того, чтоб в свою очередь хотения непрерывно возбуждали соответствующие душевные стремления, а стремления непрерывно зарождали соответствующие внутренние душевные позывы к действию, и, наконец, внутренние душевные позывы разрешались в соответствующем внешнем физическом действии....

Нужно ли говорить при этом, что хотение, стремление и действие артиста на сцене должны принадлежать в момент творчества живому творцу, то есть самому артисту, а не написанной на бумаге роли, которая мертва, и не поэту, который отсутствует во время спектакля, и не режиссеру, который остается за кулисами. Нужно ли повторять, что переживать можно только свои собственные, подлинные чувства. Разве можно жить в жизни или на сцене чужими хотениями, не слившимися с духом и плотью самого артиста-человека? Разве можно брать напрокат у других для каждой роли чужие чувства, ощущения, душу, тело и распоряжаться ими, как своими собственными?

Можно подчиниться чужим желаниям и приказам поэта, режиссера и механически выполнить их, но переживать можно только свои собственные, живые, подлинные хотения, рожденные и переработанные самим артистом в себе самом, своей, а не чужой волей. Пусть режиссер или поэт подсказывают артистам свои желания, но пусть их желания перерабатываются природой артиста, пусть они присваиваются артистом в свою полную собственность. Для того чтоб хотения стали на сцене живыми, надо, чтоб они сделались творческими хотениями и действиями самого артиста, родственными его органической природе. Словом, можно переживать только свои собственные, живые, подлинные чувства.

Как же вызвать на сцене хотения нашей творческой воли, стремления и действия? Нельзя приказывать нашему творческому чувству, нельзя сказать ему: "хоти! твори! действуй!" Наше творческое чувство не повинуется приказу и не терпит насилия. Его можно только у\_в\_л\_е\_к\_а\_т\_ь. Увлекаясь – оно начинает хотеть, а захотев – стремится действовать.

### ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

Одно из главных условий творчества заключается в том, чтоб задачи артиста были непременно увлекательны для чувства, воли и ума, чтоб они захватывали органическую природу, так как только она обладает творческой силой. Как и чем увлечь их? Единственной приманкой для нашей творческой воли, притягивающей ее к себе, является заманчивая, увлекательная цель, или творческая задача. Задача должна служить средством для возбуждения творческого увлечения. Задача, подобно магниту, должна обладать притягательной силой, манкостью. Она должна тянуть к себе и тем вызывать стремление, движение и действие. З\_а\_д\_а\_ч\_а -- в\_о\_з\_б\_у\_д\_и\_т\_е\_л\_ь т\_в\_о\_р\_ч\_е\_с\_т\_в\_а и е\_г\_о д\_в\_и\_г\_а\_т\_е\_л\_ь. З\_а\_д\_а\_ч\_а -- м\_а\_н\_о\_к д\_л\_я н\_а\_ш\_е\_г\_о ч\_у\_в\_с\_т\_в\_а. Подобно тому как охотник вызывает птицу манком из лесных дебрей, так и артист с помощью увлекательной задачи вызывает из душевных глубин бессознательное творческое чувство. Задача вызывает вспышки хотения и возбуждает позывы (толчки) для творческого стремления. Задача создает внутренние послы, которые естественно и логически разрешаются в действии. Задача – сердце куса, заставляющее биться пульс живого организма роли.

Жизнь на сцене, как и в действительности, – непрерывный ряд задач и их выполнение. Задачи – точно вехи, расставленные вдоль всего пути творческого стремления артиста; они указывают верное направление. Задачи, точно ноты в музыке, образуют такты, в свою очередь такты образуют мелодию, то есть чувство: состояние грусти, радости и т. д.; мелодия [образует] оперу или симфонию, то есть жизнь человеческого духа роли, которую поет душа артиста.

Где же взять творческие цели и задачи для возбуждения нашей творческой воли и ее хотения? Такие заманчивые задачи являются или с\_о\_з\_н\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о, то есть их указывает наш ум, или они рождаются б\_е\_с\_с\_о\_з\_н\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о, сами собой, интуитивно, эмоционально, то

есть их подсказывает живое чувство и творческая воля артиста. Творческую задачу, идущую от ума, мы будем называть р а с с у д о ч н о й з а д а ч е й. Задачу, идущую от чувства, мы будем называть э м о ц и о н а л ь н о й з а д а ч е й, а задачу, рождающуюся волей, мы будем называть в о л е в о й з а д а ч е й.

Рассудочная задача, естественно, может быть только сознательной. Эти задачи сильны своей определенностью, ясностью, точностью, логичностью, последовательностью, идейностью и проч. Рассудочная задача, которую можно выполнить на сцене почти без всякого участия чувства и воли, суха, неувлекательна, несценична и потому непригодна для творческих целей. Рассудочная задача, не согретая и не оживленная эмоцией (чувством) и волей, не доходит ни до сердца артиста, ни до сердца зрителя, и потому она не может зарождать "жизнь человеческого духа", "истину страстей" и "правдоподобие чувствований". Сухая рассудочная задача не вкладывает жизненной сути в мертвые концепты слов. Она лишь протоколирует сухую мысль. Выполняя такую задачу одним умом, артист не может жить, переживать, он может лишь докладывать роль. И потому он становится не творцом, а докладчиком роли. Рассудочная задача хороша и сценична только тогда, когда она увлекает, втягивает за собой в творческую работу живое чувство и волю самого артиста.

Что касается задачи волевого происхождения, то она так тесно связана с чувством, что о ней трудно говорить отдельно от него.

Самая лучшая творческая задача та, которая захватывает чувство артиста сразу, э м о ц и о н а л ь н о, б е с с о з н а т е л ь н о и ведет интуитивно к верной основной цели пьесы. Такая бессознательная, эмоциональная задача сильна своей природной непосредственностью (индусы называют такие задачи высшего порядка сверхсознательными<sup>45</sup>), увлекающей творческую в о л ю, вызывающей неудержимое ее стремление. При этом у м у остается только констатировать или оценивать полученные творческие результаты. Такая эмоциональная задача от таланта, сверхсознания, вдохновения, "нутра". Эта область вне нашей власти. Нам остается только, с одной стороны, учиться не мешать сверхсознательному творчеству природы, а с другой стороны, готовить почву, искать поводов, средств, хотя бы косвенным путем, чтоб закреплять такие эмоциональные, сверхсознательные задачи. Нередко эмоциональные задачи должны остаться если не вполне, то наполовину подсознательными.

Далеко не все задачи можно осмысливать, осознавать до конца без ущерба для их манкости и обаятельной силы. Есть задачи прелестные своей недосказанностью. Такие задачи блекнут от полного их оголения. Есть и вполне с о з н а т е л ь н ы е э м о ц и о н а л ь н ы е з а д а ч и. Естественно, что задача, найденная чувством, родственна ему, а участие ума вдвойне сближает с ней нашу природу. Такая задача одновременно с двух сторон воздействует на нашу волю – со стороны ума и чувства. Несмотря на такое двойное воздействие, рассудочные задачи не могут равняться с эмоциональными задачами, сильными своим сверхсознанием.



Бессознательные задачи рождаются эмоцией (чувством) и волей самих артистов. Созданные интуитивно, бессознательно, они впоследствии оцениваются и фиксируются сознанием.

Таким образом, чувство, воля и ум самого артиста принимают большое участие в творчестве и, в частности, в выборе творческой задачи. Чем сильнее затягиваются в творческую работу чувство, воля и ум артиста, тем полнее, глубже захватывает задача все существо артиста.

Однако такое утверждение требует оговорки и пояснения. Дело в том, что многие думают, что творчество артиста исключительно в\_о\_л\_е\_в\_о\_г\_о характера; другие считают его только э\_м\_о\_ц\_и\_о\_н\_а\_л\_ь\_н\_ы\_м, третьи – р\_а\_с\_с\_у\_д\_о\_ч\_н\_ы\_м. Практика, наблюдение и мое личное самочувствие убеждают меня в том, что наше творчество, а следовательно, и задачи, его возбуждающие, бывают и теми, и другими, и третьими в разные моменты и в разных случаях. Одни моменты – эмоционального происхождения, другие – рассудочного, третьи – волевого.

Каждому из двигателей нашей духовной жизни отведено свое место в общей творческой работе. Наряду с эмоциональным идет и рассудочное и волевое творчество. Поэтому нельзя говорить об одном из двигателей нашей духовной (психической) жизни, не имея при этом в виду остальных двух. Они "едины в трех лицах", они неразъединимы, они участвуют совместно в той или иной мере почти в каждом действии; их нельзя рассматривать порознь, а надо изучать все вместе. Потому, во всех случаях, когда приходилось или придется в будущем приписывать ту или иную задачу, ту или иную функцию одному из членов нашего душевного триумvirата порознь, то не следует забывать при этом, что и остальные два двигателя нашей духовной жизни неизбежно принимают то или иное участие в той или иной мере, в тех или иных комбинациях.

В одних случаях – э\_м\_о\_ц\_и\_я (чувство) является коноводом, запевалой, а остальные ему едва слышно вторят; в других случаях – у\_м, в третьих – в\_о\_л\_я являются инициаторами творчества и первенствуют...

Кроме сознательных и бессознательных задач рассудочного, волевого и эмоционального происхождения существуют механические, моторные задачи, хотения, стремления и позы к действию. Когда-то весь этот процесс, начиная от зарождения задачи, хотения до их разрешения, был сознательного, волевого или эмоционального происхождения. От времени и частого повторения весь процесс усваивается настолько крепко, однажды и навсегда, что превращается в бессознательную механическую привычку. Эти душевные и физические моторные привычки кажутся нам настолько простыми и естественными, что мы их не замечаем, мы о них не думаем. Они выполняются сами собой.

В самом деле, разве мы думаем о том, что делают наши руки, ноги при ходьбе, при отворянии двери, при еде и проч.? А ведь когда-то, в детстве, мы с огромным трудом и напряженным вниманием учились делать первые шаги, действовать руками, ногами, телом, языком и проч. Мы привыкаем считать все эти моторные, механические задачи и действия легкими и не думаем о

них. Так, например, разве пианист думает о каждом движении своих пальцев при игре на фортепиано, разве танцор думает постоянно о каждом движении рук и ног и всего тела во время танцев? Зато раньше, когда движения еще не были превращены привычкой в механические, пианист часами долбил трудные пассажи, а танцор систематически приучал свои ноги, руки и все тело к трудным па.

То же происходит и в области элементарных психологических хотений, стремлений, действий, задач. Разве мы постоянно думаем о том, как мы воздействуем на близких людей, с которыми установились определенные привычные отношения от постоянного совместного сожительства? А ведь когда-то при первом знакомстве, при первых встречах с этими людьми приходилось очень внимательно, с большим трудом устанавливать такие отношения, ставшие впоследствии механическими и бессознательными.

Когда все эти механические привычки становятся моторной привычкой, они воспроизводятся с неимоверной легкостью и бессознательно. Дивишься механической мышечной бессознательной памяти, которая запоминает сложнейшие комбинации разных движений и па в танцах. Дивишься и находчивости наших душевных элементов, которые умеют приспособляться к самым сложным положениям и находить из них выход.

Все эти привычки состоят из целого ряда сложных моментов и процессов. Они содержат в себе и задачу, к которой, механически привыкая, стремится артист, и хотения, которые вызывает каждая отдельно взятая задача, и стремления, и толчки к действию, и само внутреннее и внешнее действие и проч.

Умение находить или создавать такие задачи, вызывающие ответное действие артиста, и умение подходить к таким задачам является одной из главных забот внутренней техники.

К каждой задаче существует много подходов. Надо уметь найти среди них наиболее близкие душе артиста и роли, наиболее возбуждающие к творческому действию. Как же это достигается? Объясню на примере.

Допустим, что надо убедить Софью в том, что ни Молчалин, ни Скалозуб ей не пара. Убеждение, не согретое внутренним чувством, становится внешним, словесным, сухим, неубедительным. Оно заставляет артиста лишь физически тянуться к другому лицу, то есть, по выражению самих артистов, не убеждать, а просто внешне, физически "лезть в чужую душу", "пялить глаза на партнера". Такое внешнее копирование процесса убеждения – подделка, фальсификация. Оно не может вызвать в артисте искреннюю веру в подлинность чувства, не может творчески возбудить артиста. А ведь без веры в подлинность своего чувства не может быть переживания, как без подлинного переживания не может быть веры в него.

Что же может заставить меня поверить в подлинность задачи настолько, чтоб я захотел энергично действовать? Вид прелестной, беспомощной, неопытной Софьи рядом с жалким, ничтожным Молчалиным и грубым Скалозубом? Но эти люди еще не существуют, по крайней мере, я их еще не вижу ни в действительной, ни в воображаемой жизни. Я их не знаю. Но зато

я хорошо знаю по собственному опыту чувство жалости, страха, обиды, эстетического оскорбления при одном представлении о прекрасной молодой девушке (кто бы она ни была), которая хоронит себя в браке с грубым дураком, вроде Скалозуба, или с мелким карьеристом, вроде Молчалина. Это неестественное и неэстетическое соединение всегда возбуждает желание остановить неопытную девушку от ложного шага, и это желание всегда живет в каждом из нас. Во имя этого желания нетрудно во всякую минуту зародить в душе внутренние душевные позывы (толчки), которые вызывают подлинное живое хотение, стремление и самое действие.

В чем же заключаются эти позывы и толчки? Является потребность заразить чужую душу своим чувством обиды, оскорбления, страха, жалости к молодой, прекрасной, гибнущей жизни. Такая внутренняя задача всегда волнует и вызывает душевные, невидимые позывы к действию. Что-то толкает идти к Софье или ей подобной юнице, попытаться раскрыть ей глаза на жизнь, убедить ее не губить себя неподходящим браком, который несет в будущем горе. Ищешь способа заставить ее поверить в искренность моего доброго чувства к ней. Во имя его хочется просить позволения говорить об ее самых интимных, сердечных делах. Но нелегко обратить взор другого лица в глубь чужой души, а без этого не добьешься своей цели, и все дальнейшие попытки были бы тщетными.

Прежде всего, я постарался бы убедить Софью в моем добром чувстве к ней, чтоб заслужить предварительно ее доверие к себе. Потом я попытался бы нарисовать ей в самых ярких красках разницу, которая существует между нею и грубой натурой Скалозуба и между нею и Молчалиным с его мелкой душонкой. Разговор о Молчалине требует особенной осторожности, такта и чуткости, так как Софья хочет во что бы то ни стало смотреть на Молчалина через розовые очки. Еще ярче надо дать почувствовать Софье, как сжимается мое сердце при мысли, что ждет ее, неопытное создание, в будущем. Пусть страх за нее, который мне хочется, чтоб она почувствовала, испугает ее и заставит одуматься неопытную девушку.

Каждый из приемов убеждения, каждый из подходов к ее душе надо смягчать излучениями своего нежного чувства, ласкающего взгляда и проч. Разве можно перечислить все душевные и физические действия, внутренние позывы, которые сами собой зародятся в душе растроганного человека при его попытке спасти неопытную девушку, готовую себя погубить?!

Сказанного довольно, чтоб пояснить подходы артиста к творческим задачам, в поисках наиболее активных задач. Во всех этих случаях, чтоб зафиксировать активную задачу, надо, так или иначе, назвать ее. При этом задачи обыкновенно определяются и м\_е\_н\_е\_м с\_у\_щ\_е\_с\_т\_в\_и\_т\_е\_л\_ь\_н\_ы\_м. Так, например, если вы спросите артиста:

– Как вы назовете задачу, которая перед вами рождается? – то он ответит:

– Возмущение, или убеждение, или успокоение, или радость, или грусть и проч...

Сверхзадача или простая задача обыкновенно определяется именем существительным; например, свидание с Софьей, приветствие, недоумение, выяснение, сомнение, убеждение, успокоение.

Имя существительное вызывает умственное, зрительное, слуховое или другое представление об известном чувстве или действии, но не самое чувство и действие. Такое представление о чувстве не содержит в себе элементов действия, активности. Оно пассивно. Воскресив его в себе, артист может внешне изображать свои зрительные или умственные представления, копировать их, подделываться под них, казаться или внешне притворяться чувствующим. Все это вызывает искусную или неисконную актерскую игру. Артист начинает изображать радость свидания, восторженное приветствие, все признаки недоумения, сомнения. Актер начинает убеждать, физически лезть в душу другого.

Одно из практических средств избежать этого [заключается] в том, чтобы определить сквозное действие с помощью г\_л\_а\_г\_о\_л\_а. Он не только зарождает представление о действии, но до известной степени возбуждает и самое действие. Попробуйте переменить название имени существительного на соответствующий глагол, и внутри вас невольно произойдет какое-то перемещение; чувственное представление станет более активным, появится в душе толчок, позыв к действию, прицел на задачу и некоторый намек на стремление к ней, то есть какие-то толчки, признаки активности (действия).

При этом можно рекомендовать практический прием, возбуждающий эту душевную активность и помогающий переделывать имя существительное на глагол. Вот в чем заключается этот простой практический прием.

При определении активной задачи лучше всего направлять свою волю с помощью слова х\_о\_ч\_у. Это слово дает прицел творческой воле, указывает направление стремления. Таким образом, при определении задачи следует задать себе вопрос: что я хочу делать при данных обстоятельствах? На это последует ответ: хочу бежать, хочу звонить, хочу отворить и проч. Все это внешние, физические хотения и задачи. Но могут быть и внутренние, душевные, психологические хотения и задачи: хочу понять недоразумение, хочу выяснить сомнение, хочу успокоить, хочу взбодрить, хочу рассердить и проч. ....

## ФИЗИЧЕСКИЕ И ЭЛЕМЕНТАРНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

Сознательные, бессознательные, активные, волевые, эмоциональные, рассудочные, механические (моторные) задачи и проч. выполняются как внутренне, так и внешне, то есть как душой, так и телом. Поэтому все эти задачи могут быть к\_а\_к ф\_и\_з\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_м\_и, т\_а\_к и п\_с\_и\_х\_о\_л\_о\_г\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_м\_и.

Так, например, возвращаясь к мысленно созданной сцене утреннего визита к Фамусову, вспоминаешь бесконечный ряд физических задач, которые пришлось мысленно выполнять: надо было пройти по коридору, постучаться в дверь, взяться за ее ручку, нажать ее, отворить дверь, войти,

поздороваться с хозяином и с присутствующими и т. д. Нельзя же было, не изменяя правде, сразу перелететь к нему в комнату одним движением тела.

Все эти необходимые физические задачи настолько нам привычны, что они выполняются моторно, механически. То же происходит и в области духовной жизни.

Там существует также бесконечный ряд необходимых простейших, элементарно-психологических задач.

Вспоминаю для примера другую сцену из мысленно созданной жизни фамусовского дома, а именно – нарушенное свидание Софьи и Молчалина. Сколько элементарно-психологических задач пришлось тогда чувственно выполнить за Софью, чтоб ослабить гнев отца и избежать наказания! Надо было маскировать свое смущение, смутить отца своим спокойствием, устыдить и разжалобить ангельским видом, обезоружить его своей кротостью, сбить его с позиции и проч. Нельзя же было, не изменяя правде, не убивая жизни, сразу, одним движением души, одним внутренним ходом, одной психологической задачей совершить в душе разгневанного человека чудесное превращение...

Физические и элементарно-психологические задачи в той или другой мере обязательны для каждого человека, поставленного в данные обстоятельства. Они обязательны и для артиста в момент его творчества и для действующего лица, которое он создает. В противном случае будет нарушено телесное и душевное чувство правды, будет поколеблена или совсем убита телесная и душевная вера в то, что делаешь, создастся условность, напряженность, насилие над духовной и физической природой. А где насилие – там прекращается переживание и начинается анархия актерских, условных, противоестественных привычек, приемов игры, начинаются штучки, рутинка, напряжение мышц, душевные и физические потуги, ремесло и проч. Такое состояние не имеет ничего общего с "жизнью человеческого духа", с "истиной страстей" и даже с "правдоподобием чувствований". Наоборот, до педантизма точное соблюдение всех природных, естественных, привычных физических и элементарно-психологических задач, хотений, стремлений и внутренних и внешних действий по инерции, по привычной последовательности способствует возбуждению живых чувств, переживаний.

Утонувшего человека с остановившимся дыханием и сердцем заставляют механически вдыхать и выдыхать воздух. От этого привычно и последовательно начинают функционировать другие органы тела: сердце начинает биться, кровь начинает снова пульсировать и, наконец, по жизненной инерции оживает дух. Эта привычная и взаимная связь физических органов – прирожденная. Поэтому раньше времени родившегося ребенка, не начавшего еще дышать, с помощью искусственных механических средств заставляют проделывать ряд движений, вызывающих свойственные человеческой природе последовательные действия, и новорожденный начинает жить.

Такой же органической привычкой нашей природы, такой же привычной последовательностью и логикой задач, действий и переживаний пользуются в нашем искусстве при зарождении процесса переживания.

Привычная нашей человеческой природе последовательность душевных и физических задач и действий вызывает по инерции и самую жизнь, то есть переживание роли.

Таким образом, при выполнении физических и элементарно-психологических задач большую роль играют не только самые задачи, но и их последовательность, постепенность, логика.

Поэтому прежде всего при поисках увлекательных творческих задач надо удовлетворить самые элементарные потребности нашей телесной и творческой душевной природы точным выполнением внешних физических и внутренних элементарно-психологических задач. С ними артист встречается на первых же порах, с момента выхода на сцену, при первых же приветствиях и встречах с другими действующими лицами.

Физические и элементарно-психологические задачи необходимы для всех людей, естественно, необходимы и для живого организма роли. Эта общая необходимость одних и тех же физических и психологических задач для самого артиста-человека и человека-роли является первым органическим сближением исполнителя с изображаемым им лицом.

Однако этого мало, задачи должны не только принадлежать самому творцу, они должны быть аналогичны с задачами действующего лица. Чтобы познать и найти аналогичные с ролью хотения, артист должен поставить себя на место действующего лица для того, чтоб личным опытом познать его жизнь если не в действительности, то в своем артистическом воображении, которое бывает сильнее и интереснее самой действительности.

Для этого надо мысленно создать внутренние и внешние условия жизни роли, то есть, по выражению Пушкина, надо мысленно создать "предлагаемые обстоятельства" жизни человеческого духа пьесы и роли. Почувствовав себя в центре этих мнимых обстоятельств, находясь среди них, артист собственными живыми чувствами, личным опытом, реальным отношением к мнимым обстоятельствам жизни познает жизненные цели и стремления роли, ее чувства или, по тому же удачному изречению Пушкина, артист познает "истину страстей", из которых создается жизнь человеческого духа роли.

Через такую привычку, которая является второй натурой и важным сотрудником природы, артист сродняется со страстями и с мнимой жизнью, то есть в нем самом зарождаются аналогичные с ролью чувства.

Тогда артист начинает подлинно п\_е\_р\_е\_ж\_и\_в\_а\_т\_ь роль.

Таким образом, при подборе творческих задач артист, прежде всего, сталкивается с физическими и элементарно-психологическими задачами.

Как физические, так и психологические задачи должны быть связаны между собой известной внутренней связью, последовательностью, постепенностью, логикой чувства. Нужды нет, что логика человеческого чувства нередко бывает нелогична, но ведь и в музыке гармония – образец

стройности – не обходится без диссонанса. Необходимо быть последовательным и логичным при подборе и выполнении физических и психологических задач на сцене. Нельзя с первого этажа дома сразу шагнуть на десятый. Нельзя одним движением души, одним телесным действием преодолеть все препятствия и сразу убедить другого или сразу перелететь из одного дома в другой, к тому лицу, с которым ищешь свидания. Нужен ряд последовательных и логически сцепленных между собой физических и элементарно-психологических задач. Необходимо выйти из дома, проехать на извозчике, войти в другой дом, пройти ряд комнат, найти знакомого и проч. Словом, необходимо проделать ряд физических задач и действий, прежде чем добиться встречи с другим лицом.

В свою очередь, и при убеждении необходимо выполнить ряд задач; надо перевести внимание собеседника на себя, необходимо ощупать его душу, познать его внутреннее состояние, приспособиться к нему, испробовать ряд приемов передачи своих чувств и мыслей для того, чтоб заразить другое лицо своими собственными переживаниями. Словом, необходимо проделать ряд психологических задач и внутренних действий для того, чтоб убедить другого в своих мыслях и заразить чувствами.

Эта привычная для нашей природы последовательность и логичность физических и элементарно-психологических задач и действий напоминает о подлинной жизни и создает привычную нашей природе инерцию физических и психологических действий, которая и вызывает, правда, внешнюю, но подлинную жизнь, переживание на сцене....

Нелегко соблюдать в точности все физические и элементарно-психологические задачи на сцене так, чтоб они соответствовали хотениям, стремлениям, действиям и задачам изображаемого лица. Дело в том, что актер старается принаравливаться к духовной жизни роли только тогда, когда он произносит ее слова. Стоит актеру замолчать, уступив слово другому исполнителю, то есть своему партнеру, и тотчас в подавляющем большинстве случаев душевная нить роли пресекается, так как актер начинает жить своими личными чувствами, точно выжидая своей очереди, называемой репликой, для возобновления прерванной жизни роли.

Эти раздвоения и остановки, нарушая последовательность и логику непрерывно сменяющихся чувств, делают невозможным процесс переживания. Можно ли зажить ролью во всем ее целом, со всеми мельчайшими ощущениями этой жизни, раз что жизнь Чацкого, например, ежеминутно переплетается с личными чувствами самого актера, ничего не имеющими общего с ролью? Три чувства Чацкого – шесть чувств актера; потом опять семь чувств Чацкого – два чувства актера.

Представьте себе цепь, сплетенную из золотых и железных звеньев. Три звена золотых – шесть железных, еще семь колец золотых – два железных и т. д.

Вырывая из логической цепи физических и психологических задач отдельные звенья и заменяя их, мы уродуем и насилуем жизнь, природу чувства, душу изображаемого лица и самого артиста. Моменты роли, не

заполненные творческими задачами и переживаниями, – опасная приманка для актерских штампов, для театральных условностей и других приемов механического ремесла.

Это закон, который постоянно должен помнить артист.

При насилии духовной и физической природы, при хаосе чувств, при отсутствии логики и последовательности задач не может быть подлинного органического переживания.

### СОЗДАНИЕ ДУШЕВНОЙ ПАРТИТУРЫ РОЛИ

Ставлю себя в положение артиста, исполняющего роль Чацкого в "Горе от ума", и стараюсь понять: какие физические и элементарно-психологические задачи естественно, сами собой зарождаются во мне, когда я начинаю мысленно "существовать" в центре обстоятельств, "быть" в самой гуще жизни фамусовского дома и Москвы 20-х годов ("я есмь").

Вот я (пока таков, как я есть, пока без чувств и переживаний Чацкого) прямо из-за границы, не заезжая домой, подкатываю к воротам почти родного дома в тяжелом дормезе, запряженном четверкой. Вот экипаж останавливается, вот кучер зовет дворника, чтоб он открыл ворота.

Чего я хочу в эту минуту?

*А) Хочу ускорить момент свидания с Софьей, о котором так долго мечтал.*

Но я бессилён это сделать и покорно сижу в экипаже в ожидании, что ворота отворятся. От нетерпения я бессмысленно тереблю надоевший мне за время путешествия оконный шнур.

Вот подошел дворник, вот он узнал меня и заторопился. Вот зазвенела щеколда ворот, вот они отворились, и экипаж готов въехать во двор, но старик дворник задерживает. Он подходит к оконцу дормеза и со слезами радости приветствует меня.

*а) Надо поздороваться с ним, обласкать его, обменяться приветствиями.*

И я терпеливо проделываю все это, чтоб не обидеть старика, который знал меня еще ребенком. Приходится выслушивать повторение все тех же знакомых воспоминаний о моем собственном детстве.

Но вот, наконец, огромный рыдван со скрипом и хрустением по снегу сдвигается с места, въезжает во двор и останавливается у подъезда.

Вот я выскакиваю из дормеза.

Что мне надо делать в первую очередь?

*а<sup>1</sup>) Мне надо скорее разбудить сонного Фильку.*

Вот я хватаюсь за ручку звонка, дергаю ее, жду, снова звоню. Вот знакомая дворняжка Роска визжит и ластится у моих ног.

В ожидании прихода Фильки:

*а<sup>2</sup>) Хочется поздороваться и с собачкой, хочется поласкать своего старого друга.*



Вот открывается парадная дверь, и я вбегаю в сени. Знакомая атмосфера дома сразу окутывает меня. Оставленные здесь чувства и воспоминания врываются в душу и переполняют ее. Я останавливаюсь умиленный.

Вот Филька приветствует меня каким-то лошадиным ржанием.

*а<sup>3</sup>) Надо поздороваться с ним, обласкать и его, обменяться и с ним приветствиями.*

И я терпеливо выполняю и эту задачу, только бы добраться наконец до Софьи.

Вот я вхожу по парадной лестнице, вот я уже на первой площадке. Вот я сталкиваюсь с дворецким и с ключницей. Они остолбенели от неожиданной встречи.

*а<sup>4</sup>) Надо поздороваться и с ними; надо расспросить о Софье: где она? здорова ли? встала ли?*

*Вот я иду по анфиладе знакомых комнат.*

*Дворецкий бежит вперед.*

Я жду в коридоре. Вот с визгом выбегает Лиза. Вот она тянет меня за рукав.

*Чего я хочу в эту минуту?*

*а<sup>5</sup>) Скорее достигнуть главной цели, то есть увидеть Софью, – милого друга детства, почти сестру.*

И я наконец вижу ее.

Теперь первая задача – А – выполнена с помощью целого ряда мелких, почти исключительно физических задач (вылезть из кареты, звонить швейцару, бежать по лестнице и проч.).

Новая большая задача сама собой, естественно вырастает предо мной:

*Б) Хочется приветствовать милого друга детства, почти сестру; хочется обнять ее и обменяться с нею накопившимися чувствами.*

Однако этого не сделаешь сразу, одним движением души. Нужен целый ряд душевных малых задач, которые все вместе создают главную, большую задачу.

*б) Прежде всего, хочется внимательно рассмотреть Софью, увидеть знакомые и милые черты, оценить перемену, происшедшую за время разлуки.*

Девушка между четырнадцатью и семнадцатью годами меняется до неузнаваемости. Именно эта чудесная перемена произошла в ней.

В семнадцать лет вы расцвели прелестно,  
Неподражаемо, и это вам известно...

Думал встретить девочку, а вижу взрослую девушку.

По воспоминаниям прошлого, по личному опыту я знаю чувство растерянности, которое овладевает в эту минуту человеком. Вспоминаю неловкость, конфуз, растерянность перед неожиданностью. Однако стоит мне уловить одну знакомую черту, знакомый блеск глаз, движение губ, бровей, плеча или пальцев, знакомую улыбку, и я узнаю в них мгновенно прежнюю родную Софью! Минутная застенчивость сразу пропадает. Прежняя

непринужденность братских отношений возвращается, и новая задача сама собой вырастает передо мной.

б<sup>1</sup>) *Хочется передать в братском поцелуе все накопившееся чувство.*

Я бросаюсь обнимать друга и сестру. Я стискиваю ее в объятиях, я умышленно делаю ей больно, чтоб заставить ее почувствовать силу моей любви.

Но этого мало, надо как-то иначе передать ей накопившееся чувство.

б<sup>2</sup>) *Надо обласкать Софью взглядом и словом.*

И снова как бы прицеливаешься к ней, ища ласковых дружеских слов и направляя на нее лучи своего теплого чувства.

Но что же я вижу? Холодное лицо, смущение, тень недовольства. Что это? Мне показалось? Или это от конфуза, от неожиданности, а может быть, просто от любви?

Новая задача сама собой, естественно вырастает передо мной.

в) *Надо понять причину холодной встречи друга.*

В свою очередь, и эта новая задача выполняется рядом мелких самостоятельных задач.

в) *Надо вызвать у Софьи признание.*

в<sup>1</sup>) *Надо расшевелить ее расспросами, упреками, хитро поставленными вопросами.*

в<sup>2</sup>) *Надо перевести на себя ее внимание... и проч.*

Но Софья ловка. Она умеет замаскироваться ангельской улыбкой. Я чувствую, что ей не трудно было бы убедить меня, хотя бы временно, в том, что она мне рада. Это тем легче, что мне самому хочется поверить этому, чтоб поскорее перейти к новой большой и интересной задаче.

г) *Расспросить обо всем, что касается друга, ее родных, знакомых, всей жизни.*

И эта задача выполняется рядом малых задач г, г<sup>1</sup>, г<sup>2</sup>, гз и проч.

Но вот входит сам Фамусов и нарушает наш дружеский tête-à-tête {разговор с глазу на глаз (*франц.*)}. Сама собой рождается задача Д и выполняется с помощью малых задач д, д<sup>1</sup>, д<sup>2</sup> и т. д. Потом создаются задачи Е, Ж, З и проч. с их составными задачами е, е<sup>1</sup>, е<sup>2</sup> и проч., ж, ж<sup>1</sup>, ж<sup>2</sup> и проч., з, з<sup>1</sup>, з<sup>2</sup> и т. д. по всей пьесе, пока, наконец, не наступит последняя задача:

Э) – *Вон из Москвы! сюда я больше не ездох.*

*Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,*

*Где оскорбленному есть чувству уголок!* Для выполнения этой последней большой задачи необходимо:

э) *Приказ лакею:*

– Карету мне, карету! – и

э1) *Быстрый уход из фамусовского дома.*

При выборе и мысленном выполнении всех этих задач я чувствовал, как внутренние и внешние обстоятельства сами собой, естественным путем зарождали во мне х\_о\_т\_е\_н\_и\_я\_в\_о\_л\_и. В свою очередь, хотения вызывали творческое с\_т\_р\_е\_м\_л\_е\_н\_и\_е, а творческое стремление завершалось внутренними побуждениями (толчками) к д\_е\_й\_с\_т\_в\_и\_ю,

действие вызывало воплощение, а воплощение – творческое создание. Из всех этих хотений, стремлений и действий создавался вполне законченный творческий м\_о\_м\_е\_н\_т живой жизни роли, с его центральной задачей а. Другой такой же самостоятельный момент создавался от задачи а<sup>1</sup>, третий – от задачи а<sup>2</sup> и т. д.

В свою очередь, из всех этих самостоятельных задач а, а<sup>1</sup>, а<sup>2</sup> образовался целый к\_у\_с\_о\_к живой жизни роли, с его центральной задачей А. В самом деле, если вникнуть во внутренний смысл всех задач а, а<sup>1</sup>, а<sup>2</sup>, а<sup>3</sup>, а<sup>4</sup>, а<sup>5</sup>. то есть во все хотения Чацкого с момента въезда его во двор фамусовского дома до момента встречи его с Софьей, мы увидим, что выполнялась одна большая задача – А, кусок жизни роли, который можно было бы формулировать так: с\_т\_р\_е\_м\_л\_е\_н\_и\_е\_к\_С\_о\_ф\_ь\_е.

Далее, из отдельных моментов и малых задач б, б<sup>1</sup>, б<sup>2</sup>, б<sup>3</sup> создавалась другая большая задача, кусок жизни роли – Б, который можно назвать: п\_р\_и\_в\_е\_т\_с\_т\_в\_и\_е\_м\_и\_л\_о\_г\_о\_д\_р\_у\_г\_а\_д\_е\_т\_с\_т\_в\_а, п\_о\_ч\_т\_и\_с\_е\_с\_т\_р\_ы, ж\_е\_л\_а\_н\_и\_е\_о\_б\_н\_я\_т\_ь\_С\_о\_ф\_ь\_ю\_и\_о\_б\_м\_е\_н\_я\_т\_ь\_с\_я\_с\_н\_е\_ю\_н\_а\_к\_о\_п\_и\_в\_ш\_и\_м\_и\_с\_я\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_а\_м\_и.

Из малых задач и моментов в, в<sup>1</sup>, в<sup>2</sup>, в<sup>3</sup> и т. д. создавалась третья большая задача, кусок жизни роли – В, смысл которого в и\_с\_к\_а\_н\_и\_и\_п\_р\_и\_ч\_и\_н\_ы\_х\_о\_л\_о\_д\_н\_о\_й\_в\_с\_т\_р\_е\_ч\_и\_д\_р\_у\_г\_а\_д\_е\_т\_с\_т\_в\_а.

Из малых задач и моментов г, г<sup>1</sup>, г<sup>2</sup> и т. д. создавалась четвертая большая задача, кусок живой жизни роли – Г, цель которого в р\_а\_с\_с\_п\_р\_о\_с\_а\_х\_о\_С\_о\_ф\_ь\_е, р\_о\_д\_н\_е, з\_н\_а\_к\_о\_м\_ы\_х\_и\_о\_в\_с\_е\_й\_ж\_и\_з\_н\_и\_д\_о\_м\_а\_и\_М\_о\_с\_к\_в\_ы.

Из д, д<sup>1</sup>, д<sup>2</sup> и т. д. создавалась большая задача и кусок – Д; из е, е<sup>1</sup>, е<sup>2</sup> – задачи и кусок – Е; из ж, ж<sup>1</sup>, ж<sup>2</sup>, из з, з<sup>1</sup>, з<sup>2</sup> – большие задачи – Ж, З и т. д., вплоть до последней большой задачи – Э, которая определяется словами самого текста:

*-- Вон из Москвы! сюда я больше не ездук.  
Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,  
Где оскорбленному есть чувству уголок!*

В свою очередь, ряд больших кусков А + Б + В + Г создают целую сцену из жизни роли, которую можно было бы назвать: первое свидание Чацкого с Софьей.

Ряд задач и кусков Д + Е, -f- Ж + З создают другую сцену; нарушенное свидание.

Ряд задач и кусков И + К + Л + М и далее Н + О + П + Р и т. д. создают третью и четвертую сцены.

В свою очередь, ряд соединенных больших сцен создают акты. Из актов образуется вся пьеса, то есть целая большая важная часть жизни человеческого духа.

Условимся называть весь этот длинный перечень малых и больших задач, кусков, сцен, актов д\_у\_ш\_е\_в\_н\_о\_й\_п\_а\_р\_т\_и\_т\_у\_р\_о\_й\_р\_о\_л\_и.

Она создается пока из физических и элементарно-психологических задач, фиксирующих душевные переживания творящего.

Беру это название из области музыки. И там партитура оперы или симфонии создается из отдельных больших и малых частей: нот, тактов, пассажей, фиксирующих творческие чувства композитора и созданных им живых людей....

Создавшаяся из физических и элементарно-психологических задач и кусков партитура роли Чацкого обязательна (с небольшими отклонениями и изменениями) для каждого человека, живущего среди аналогичных с пьесой обстоятельств, точно так же как и для каждого артиста, переживающего роль. В самом деле, каждый человек при своем возвращении из путешествия или аффективном переживании возвращения на родину неизбежно должен наяву или мысленно подъехать к дому, выйти из кареты, войти в сени, здороваться, ориентироваться и проч. Это физически необходимо.

Нельзя же перелететь из дорожной кареты прямо в комнату Софьи или в один миг слетать домой, переодеться и проч. Каждый человек при возвращении из путешествия неизбежно должен проделать и целый ряд элементарно-психологических задач, которых требуют логика, последовательность человеческих свойств, законы нашей природы. При каждом возвращении после долгого отсутствия является потребность обменяться чувствами и приветствиями, интересоваться тем, что видишь и слышишь о близких людях, и т. д. При этом нельзя сразу передать всего, что наполняет душу, поздороваться, обнять, разглядеть, понять. И здесь нужна последовательность.

Надо быть очень пунктуальным и логичным при выполнении на сцене физических и элементарно-психологических задач, каждый раз и при каждом повторении творчества. Так, например, когда новое действующее лицо вступает в разговор, надо отдавать ему необходимую долю внимания. Когдаходишь на сцену, не следует прямым путем, заученно, идти на свое место, указанное режиссером, а надо каждый раз и при каждом повторении творчества выбирать или находить себе удобное и привычное место. "Актеры слишком хорошо знают пьесу, надо уметь ее забыть", – говорит Н. В. Гоголь. После сильного смеха или плача, нарушающего правильность дыхания, не следует сразу прекращать одышку и захлебывания, а надо дать необходимое время для урегулирования дыхания. Все эти на первый взгляд ничтожные детали натуралистического характера имеют чрезвычайно важное значение в творчестве.

Без них не может быть веры в подлинность того, что делаешь на сцене, а без веры не может быть переживания и творчества.

Все перечисленные задачи партитуры, следует признать, еще только физического и элементарно-психологического характера. Они неглубоки и поэтому способны воздействовать лишь на периферию тела, на внешние проявления психической жизни, то есть лишь слегка задевают душу. Тем не менее, они создались не от сухого рассудка, а от живого чувства. Они подсказаны артистическим инстинктом, творческой чуткостью, житейским

опытом, привычками, человеческими свойствами живой природы самого артиста. Во всех этих задачах своя последовательность, постепенность, логика. Их можно признать естественными, живыми задачами. Несомненно, что партитура, созданная из таких живых физических и элементарно-психологических задач, приближает человека-артиста (правда, пока лишь физически) к живой жизни изображаемого лица.

Для того чтоб задача стала родственной природе артиста, сливалась с изображаемым лицом, надо, чтоб она была аналогична с задачей роли.

Для этого надо разделить весь текст пьесы и роли на большие куски, а если чувство не сможет их охватить сразу, во всей глубине и полноте их внутреннего содержания, или если большие куски не найдут себе в партитуре полного обоснования для каждого момента, то придется дробить большие куски на более мелкие и каждый из них изучать в отдельности...

От времени и частого повторения на репетициях и спектаклях переживания все одной и той же физической и элементарно-психологической партитуры роли она усваивается механически, создается привычка. Артист настолько привыкает ко всем задачам, к их последовательности, что уже не может думать и подходить к роли иначе, как по тем ступеням и по той линии, которая закреплена в партитуре. Эта привычка делает то, что артист каждый раз и при каждом повторении творчества подходит к роли правильно.

Привычка играет важную роль в творчестве; она фиксирует творческие завоевания. Привычка, по удачному выражению кн. Волконского, делает трудное привычным, привычное – легким, легкое – красивым. Привычка создает и на этот раз вторую натуру, вторую действительность.

Партитура механически начинает вызывать если не самое физическое и элементарно-психологическое действие, которое еще удерживает в себе артист, то позывы, толчки к таким физическим действиям.

Первое из таких требований состоит в том, чтобы партитура была у\_в\_л\_е\_к\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_а. Ведь творческое увлечение – единственный возбудитель и двигатель творчества, а живая, увлекательная задача – единственное средство для воздействия на капризное чувство и волю артиста.

Не подлежит сомнению, что физическая и элементарно-психологическая партитура роли и самые задачи, из которых она сложилась, не обладают всеми необходимыми свойствами для творческого увлечения артиста и для возбуждения его чувства каждый раз и при каждом повторении творчества. Признаюсь, что даже в самый момент искания и выбора задач они меня мало увлекали. И не удивительно! Все избранные задачи – внешние. Они задевают лишь периферию тела, касаются поверхностных слоев чувств и самой жизни изображаемого лица. Иначе и не могло быть, так как линия моего творческого стремления шла по внешним фактам и событиям в плоскости физической и элементарно-психологической жизни роли и лишь отчасти затрагивала более глубокие плоскости духовной жизни.

Такая партитура и ее переживания еще не отражают наиболее важных сторон жизни человеческого духа, в которых – суть сценического создания,

типичная сторона жизни роли, ее внутренняя индивидуальность. Всякий человек делал бы то же, что указывает партитура из физических и элементарно-психологических задач. Они типичны для всякого человека и потому не характеризуют самую роль, которая непременно должна показать свои индивидуальные особенности. Физические и элементарно-психологические [задачи] необходимы, но малоувлекательны для артиста и для его творческой интуиции. Такая партитура может направлять, но не может возбуждать самого творчества. Внешняя партитура создает внешние переживания. Такая партитура не создает жизни и скоро изнашивается.

Между тем для возбуждения творчества нужны глубокие страстные увлечения чувства, воли, ума и всего существа артиста. Такие увлечения могут быть вызваны более глубокими душевными задачами и партитурой. Только такая партитура способна дать жизнь, только действие таких глубоких жизненных задач продолжительно. В них секрет и сущность внутренней техники. Поэтому дальнейшая забота артиста будет заключаться в том, чтоб найти такие задачи, которые постоянно волновали бы его чувство, чтоб оживить физическую партитуру роли. Пусть она волнует артиста не только внешней физической правдой, но главным образом внутренней красотой, весельем, бодростью, комизмом, горем, ужасом, лиризмом, поэзией и проч. Не следует забывать, что творческие задачи и партитура роли должны вызывать не простое, а страстное увлечение, хотение, стремление и действие. Поэтому, раз что задача лишена всех указанных притягательных и иных свойств, она не выполняет своей миссии. Нельзя, конечно, сказать, что всякая волнующая задача хороша и подходит для творческой партитуры роли, но уже наверное можно сказать, что всякая сухая задача никуда не годится.

Факт приезда Чацкого и его большие и малые задачи, интересны в пьесе лишь своим душевным содержанием, внутренними причинами, побуждениями, психологическими мотивами. Они являются двигателями его духовной жизни. Без них нельзя отдаться душой изображаемой роли. Без них задачи пусты и бессодержательны.

Попробуем же углубить задачи и партитуру роли Чацкого, попробуем повести ее по внутреннему, так сказать, по п\_о\_д\_в\_о\_д\_н\_о\_м\_у течению, ближе к источнику нашей духовной жизни, к органической природе артиста и роли, ближе к душевному центру, к сокровенному "я" артиста и роли. Что же нужно сделать для этого? Быть может, надо переменить задачи и всю физическую и элементарно-психологическую партитуру, создающую внешнюю жизнь роли? Но разве физические и другие задачи, необходимые для всех, перестают существовать при углублении партитуры? Нет! Физические задачи, действия, факты остаются и лишь дополняются, становятся содержательнее. Разница не во внешней физической, а в душевной жизни, в общем состоянии, настроении, при которых выполняется задача и вся партитура роли. Новое душевное состояние по-новому окрашивает те же физические задачи, вкладывает в них иное, более глубокое содержание, дает задаче иное оправдание и душевную мотивировку. Это

изменяющееся душевное состояние или настроение, в котором выполняется вновь партитура роли, я буду называть д\_у\_ш\_е\_в\_н\_ы\_м\_т\_о\_н\_о\_м. На актерском языке его зовут з\_е\_р\_н\_о\_м\_ч\_у\_в\_с\_т\_в\_а.

Таким образом, при углублении партитуры роли факты, задачи, сама партитура остаются, но душевные побуждения, внутренние толчки, психологические посылы, душевная точка отправления, которые создают самый душевный тон, оправдывающий задачи партитуры, изменяются.

То же происходит и в музыке: из отдельных ют создаются мелодии, из мелодий – симфонии. И мелодии и симфонии можно играть в разных тональностях, то есть и в ре мажор и в ля мажор и проч. Их можно играть в разных ритмах, темпах, то есть *andante*, *allegro* и проч. При этом самая мелодия не меняется, меняется лишь тон, в котором она исполняется. При мажоре и при бодром темпе мелодия получает бравурный, победоносный характер; при миноре и медленном темпе мелодия получает грустный лирический характер. И в области нашего чувства можно переживать одну и ту же партитуру, одни и те же задачи, но в разных тонах. Так, например, можно пережить все процессы возвращения домой, все физические и элементарно-психологические задачи, с ними связанные, в спокойном, в радостном настроении или тоне, в грустном, тревожном или восторженном тоне патриота, возвращающегося на родину, или, наконец, в тоне влюбленного, который [говорит о себе]

...не вспомнюсь, без души,  
Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,  
Верст больше семи сот пронесся, ветер, буря,  
И растерялся весь, и падал сколько раз...

На очереди новая задача: я беру партитуру из физических и элементарно-психологических задач и углубляю ее.

При этом я задаю себе такой вопрос: что изменилось бы, дополнилось или совсем выпало из партитуры, если б я вернулся из-за границы, подобно Чацкому, среди обстоятельств его жизни, но не в том состоянии, в котором нахожусь теперь, а охваченный сильной любовью к родине. Другими словами, попробую пережить ту же физическую и элементарно-психологическую партитуру роли в т\_о\_н\_е\_п\_а\_т\_р\_и\_о\_т\_а, или в т\_о\_н\_е\_в\_л\_ю\_б\_л\_е\_н\_н\_о\_г\_о\_, или в т\_о\_н\_е\_с\_в\_о\_б\_о\_д\_н\_о\_г\_о\_ч\_е\_л\_о\_в\_е\_к\_а.

Попробую на этот раз взять тон влюбленного и осветить им физическую и элементарно-психологическую партитуру роли.

Новый тон любовной страсти освещает партитуру из самых глубин души артиста-человека. Новый тон дает партитуре совершенно новую окраску, более содержательную духовную сущность. Попробую сделать такую перемену тона на партитуре роли Чацкого. Для этого я ввожу новое условие или, по выражению Пушкина, новое "предлагаемое обстоятельство". Я беру Чацкого в состоянии сильной влюбленности в Софью. Допустим, что он

возвращается из-за границы не только в качестве друга Софьи, но и в качестве обожателя, безумно влюбленного в нее жениха. Что изменяется в партитуре от этого нового любовного тона и что остается неизменным?

Какие бы страсти ни переживал человек при возвращении на родину, он должен по физическим условиям ждать, пока дворник отворит ворота, звонить, чтоб разбудить швейцара, здороваться с обитателями дома и проч. Словом, приехавшему приходится выполнять почти все физические и элементарно-психологические куски партитуры. Существенная разница, которую вносит в партитуру новый тон влюбленного, заключается не столько в самих физических задачах, сколько в том, как эти задачи выполняются. Если приехавший спокоен и не отвлечен глубоким душевным переживанием, он выполнит физические задачи терпеливо и с вниманием. Если же приехавший взволнован, если он отдался во власть своей страсти, он совсем иначе отнесется к физическим задачам. Одни из них ступеньются, растворяются, сливаются между собой и поглощаются одной большой внутренней душевной задачей; другие физические задачи и куски получают большую остроту от нервности и нетерпения влюбленного.

Границы физических и душевных кусков могут при этом совпадать или расходиться. В тех случаях, когда человек охвачен страстью целиком, всем своим существом, он забывает о физических задачах, и они выполняются бессознательно, по механической привычке. И в подлинной жизни мы далеко не всегда думаем о том, как мы ходим, звоним, отворяем двери, здороваемся. Все это в большинстве случаев делается бессознательно. Тело живет моторно своей привычной жизнью, а душа живет своей более глубокой психологической жизнью. Эта кажущаяся обособленность, конечно, не разрывает связи души с телом. Она происходит от того, что центр внимания перемещается от внешней к внутренней жизни.

Таким образом, при новом тоне физическая партитура роли, уже механически усвоенная артистом, углубляется, дополняется новыми психологическими задачами и кусками. Получается утонченная, душевная, так сказать, психофизическая партитура. Как же практически приступить к созданию такой партитуры? К этой работе нельзя приступить непосредственно, нужна предварительная вспомогательная работа. Она заключается в познании п\_р\_и\_р\_о\_д\_ы страсти, которую изображаешь, то есть в данном случае любви.

Надо провести линию, по которой течет и развивается в человеке страсть; надо познать, то есть почувствовать, составные элементы любовной страсти; надо составить ее общую схему, которая послужит канвой, по которой само творческое чувство будет сознательно или бессознательно вышивать свои непостижимо сложные душевные узоры любовной страсти. Как же познать, то есть почувствовать, природу любовной страсти, чем руководствоваться при составлении ее сжатой схемы?

Не в моих силах определить любовь с научной точки зрения. Это дело специалистов психологов. Искусство не наука, хотя оно и живет с нею в ладу. Я как артист хоть и должен постоянно черпать творческий материал и



знания из жизни и науки, но в творческие минуты я привык жить своими творческими чувствами, воспринятыми, новыми и ранее пережитыми впечатлениями, интуицией... Я привык обращаться к их помощи во все важные моменты творческой жизни. И на этот раз не буду изменять моей артистической привычке, не буду в минуту творчества смешивать искусство с наукой. На это есть тьма охотников, но я не из их числа.

К тому же мне теперь важно не научное детальное изучение любовной страсти, а мне нужна ее общая, краткая чувственная схема, основы которой я могу искать не в мозгу, а в сердце. Пусть эта схема руководит мною и направляет мою творческую природу при дальнейшей очередной работе по составлению более утонченной душевной психофизической партитуры роли Чацкого.

Вот как я чувствую природу любовной страсти, которой предстоит направлять мою дальнейшую творческую работу. Я чувствую, что у страсти, точно у растения, есть зерно, от которого она зарождается, есть корни, от которых она начинается, есть стебель, листья, цветы, которыми завершается ее развитие. Недаром же говорят, что "страсть пустила корни", что "страсть растет", что любовь "расцветает" и проч. Словом, я чувствую в любви, как и во всякой страсти, целый ряд процессов: обсеменение, зачатие, рост, развитие, расцвет и проч. Я чувствую, что развитие страсти идет по линии, намеченной самой природой, что в этом процессе существует, как и в области физической и элементарно-психологической жизни, своя последовательность, своя логика, свои законы, которые нельзя нарушать безнаказанно. Стоит артисту допустить в этом смысле насилие над своей собственной природой, стоит ему переставить одно чувство на место другого, нарушить логику переживания, последовательность сменяющихся периодов, постепенность при развитии чувств, исказить естественную природу, структуру человеческой страсти – и результатом такого насилия явится душевное уродство.

С чем сравнить такое уродство? С человеком, у которого вместо уха растет рука, вместо рук торчат уши, а на место рта втиснут глаз и проч.? Нельзя назвать такого уродца человеком, нельзя признать и изуродованное чувство артиста живой, подлинной человеческой страстью. Нельзя безнаказанно насиловать природу человеческих страстей, так как она жестоко мстит за это.

Партитура роли освещается теперь хорошо знакомой нам человеческой страстью – любовью к женщине. Задачи, зарождаемые страстью, становятся сильнее, увлекательнее, чем просто физические и элементарно-психологические задачи. В чем же заключаются задачи влюбленного, его хотения, стремления и действия?

Многие думают, что человеческие страсти, будь то любовь, ревность, ненависть и проч., представляют какое-то одно самостоятельное чувство. Это не так. Всякая страсть – сложное, составное переживание, совокупность бесконечно многих и самых разнообразных самостоятельных чувств, ощущений, состояний, свойств, моментов, переживаний, задач, действий,

поступков и т. д. Все эти составные части не только многочисленны и разнообразны, но и нередко противоположны друг другу. В любви есть и ненависть, и презрение, и обожание, и равнодушие, и экстаз, и прострация, и конфуз, и наглость, и проч., и проч.

Так, в живописи наиболее утонченные художественные тона и оттенки создаются не одной какой-нибудь краской, а соединением многих красок между собой. Например, белый цвет и его бесчисленные оттенки создаются от слияния всех основных красок: синей, желтой, красной. Зеленая краска и ее полутона и оттенки создаются от слияния синей с желтой; оранжевая краска и ее полутона создаются от слияния [желтой с красной] и т. д.

В этом смысле человеческие страсти можно сравнить с грудой бисера. Ее общий тон создается красочным сочетанием бесконечно многих отдельных бисеринок самых разнообразных цветов (красных, синих, белых, черных). Взятые вместе и перемешанные между собой, они создают общий тон всей груды бисера (серый, голубоватый, желтоватый и проч.). Так точно и в области чувства; комбинация многих отдельных самых разнообразных и противоречащих друг другу моментов, периодов переживания, чувств, состояний и проч. создает целые страсти.

Это можно видеть из следующего примера: мать жестоко бьет своего горячо любимого ребенка, чуть было не попавшего под экипаж. Почему она так зла и так ненавидит ребенка, пока бьет его? Именно потому, что она его страстно любит и боится потерять. Она бьет ребенка для того, чтоб ему вперед не было поведено повторять опасную для его жизни шалость. Минутная ненависть уживается в ней с постоянной любовью. И чем больше любит мать ребенка, тем сильнее она его ненавидит и бьет в такие моменты...

Не только самые страсти, но и самостоятельные составные их части, в свою очередь, складываются из самых противоположных друг другу самостоятельных переживаний, поступков и проч. Так, например, один из героев рассказа Мопассана убивает себя из боязни предстоящей ему дуэли. Его смелый, решительный поступок, то есть самоубийство, вызывается нерешительностью труса, уклоняющегося от дуэли.

Из сказанного можно заключить о сложности, многочисленности и разнообразии составных частей человеческой страсти.

Во всякой большой страсти от момента ее зарождения и развития до момента ее разрешения, от корня до цветка, могут найти себе место почти все человеческие чувства, ощущения, состояния и проч. Они проявляются или отдельными короткими моментами, или же продолжительными периодами и состояниями. Разве возможно перечислить все отдельные моменты и состояния, которые в той или другой форме и степени проявляются и находят себе место в области больших и сложных человеческих страстей, вроде любви?

Каждая роль складывается из таких же составных самостоятельных частей, а эти самостоятельные части создают целые страсти, а целые страсти – внутренний духовный образ изображаемого лица. Возьмем хотя бы роль Чацкого.

Она, и в частности любовь Чацкого к Софье, также складывается не из одних исключительно любовных моментов, а из многих других, самых разнообразных и противоположных друг другу переживаний и действий, которые в своей совокупности и создают самую любовь. В самом деле, что делает Чацкий на протяжении всей пьесы? Из каких действий создается его роль? В чем проявляется его любовь к Софье? Прежде всего, Чацкий спешит увидеть Софью по приезде; он внимательно рассматривает ее при встрече, доискивается причины холодного приема; он упрекает ее, потом балагурит, подтрунивает над родней, знакомыми. Минутами Чацкий говорит Софье очень обидные колкости, много думает о ней, мучается в догадках, подслушивает, ловит на месте свидания в момент измены, слушает ее, наконец, бежит прочь от любимой. Среди всех этих разнообразных действий и задач лишь несколько строк текста отданы любовным словам и признанию. И тем не менее все перечисленные моменты и задачи, вместе взятые, создают страсть, любовь Чацкого к Софье.

Душевная палитра и партитура артиста, призванного изображать человеческие страсти, должна быть очень богата, красочна и разнообразна. Изображая какую-нибудь из человеческих страстей, артист должен думать не о самой страсти, а о ее составных чувствах, и чем шире он захочет развернуть страсть, тем больше ему придется искать не однородных с самой страстью чувств, а наоборот, самых разнородных, противоположных друг другу. Крайности расширяют диапазон человеческой страсти и актерскую палитру. Поэтому, когда играешь доброго – ищи, где он злой, и наоборот; когда играешь умного – ищи, где он глуп; когда играешь веселого – ищи, где он серьезен.

Один из приемов для расширения человеческой страсти заключается в только что [рекомендованном] средстве. Если самая краска или составной момент не приходят сами собой, их можно искать.

Попробую для примера вспомнить самые разнообразные человеческие чувства, состояния, ощущения и проч., которые придут мне сейчас в голову. Попробую найти им место, повод, оправдание в длинной цепи чувств, из которых создается любовь. Нужно ли объяснять, что в длинной цепи чувств, образующей любовь, страсть, легко найдут себе место такие душевные состояния, как радость, горе, блаженство, мучения, покой, волнение, экстаз, развязность, застенчивость, несдержанность, храбрость, трусость, наглость, деликатность, простодушие, хитрость, энергия, вялость, чистота, разврат, сентиментальность, вспыльчивость, уравновешенность, доверие, недоверие. Каждый человек, умудренный жизненным опытом, найдет соответствующее место всем этим переживаниям и чувствам в длинной цепи моментов и периодов, из которых образуется человеческая страсть. Нередко влюбленный доходит и до цинизма в обращении с любимой, и до величия при успехе и уверенности в себе, и до прострации при отчаянии и потере надежды на успех, и проч., и проч.

Обыкновенно человеческие страсти зарождаются, развиваются и разрешаются не сразу, в один момент, а постепенно, на протяжении долгого

времени. Темные чувства незаметно и постепенно вкрапливаются в светлые, а светлые – в темные. Так, например, душа Отелло вначале сияет всеми переливами радостных, светлых любовных чувств, точно блестящий металл, отражающий лучи солнца. Но вдруг то там, то сям появляются едва заметные темные пятна. Это первые моменты зарождающегося сомнения Отелло. Количество таких пятен увеличивается, и вся сияющая душа любящего Отелло испещряется моментами злого чувства. Эти моменты ширятся, разрастаются, и, наконец, когда-то радостная, сияющая душа Отелло становится мрачной, почти черной. Прежде отдельные моменты намекали на растущую ревность, теперь лишь отдельные моменты напоминают о прежней нежно-доверчивой любви. В конце концов, и эти моменты пропадают, и вся душа погружается в полную тьму.

Так на белой пелене снега, ярко сияющей на солнце, появляется едва заметное черное пятно. Это предвестник ранней весны. Потом появляется другое, третье пятно, и через некоторое время вся блестящая снежная поверхность испещряется темными пятнами прогалин. Они постепенно ширятся и, наконец, покрывают всю поверхность. И только отдельные места, где еще не успел растаять снег, белеют на солнце, напоминая о прежнем блеске. В конце концов, и они тают, и видна только черная земля.

И наоборот, с такой же постепенностью порочная черная душа человека может незаметно просветлеть и стать чистой. Так белый снег постепенно покрывает черную землю. Сначала отдельные снежинки все больше и больше испещряют черную поверхность земли, потом образуются большие снежные хлопья, которые все ширятся и растут, наконец, образуется белая пелена, которая покрывает собой всю землю. И только отдельные темные прогалины и точки напоминают о черной земле. Но, наконец, и они исчезают, и все становится белым и блестит на солнце.

Однако бывают случаи полного и внезапного охвата страстью всего существа человека. Так, Ромео был сразу охвачен любовью к Юлии. Но кто знает, не пришлось ли бы Ромео, если б ему суждено было прожить долгие годы, испытать общую участь и пережить многие тяжелые минуты, многие черные чувства, которые являются неизбежными спутниками любви.

На сцене в подавляющем большинстве случаев происходит совсем иное, резко противоречащее природе человеческой страсти. Актеры на сцене сразу влюбляются или сразу ревнуют при первом поводе к этому. При этом многие из них наивно думают, что человеческие страсти, будь то любовь, ревность или скупость, точно патрон или взрывчатую бомбу, вкладывает себе в душу артист. Есть актеры, которые даже специализируются, и притом весьма элементарно, на какой-нибудь одной из человеческих страстей.

Вспомните хотя бы театрального любовника, оперного тенора – хорошенького, женственного, завитого, как ангелочек. Его специальность – любить и только любить, то есть позировать на сцене, представляться задумчивым, мечтательным, постоянно прижимать руки к сердцу, метаться, изображая страсть, обнимать и целовать героинь, умирать с сентиментальной улыбкой и посылать им последнее прощанье, словом, проделывать на сцене все

установленные элементарные знаки любви. И если в роли любовника попадутся места, не имеющие непосредственного отношения к любви, то эти моменты простой человеческой жизни любовник или тенор или совсем не играет, или старается использовать для своей специальности, то есть для театральной любви, с ее мечтанием, красованием и позой.

То же делают и актеры на героические роли в драме или баритоны в опере, которым нередко приходится изображать ревность. Они ревнуют и только ревнуют. То же делают и так называемые резонеры, благородные отцы в драме или басы в опере, которым приходится ненавидеть на сцене, то есть играть и петь злодеев, интриганов, чертей, или, наоборот, изображать благородных отцов, любить своих детей. Эти актеры, в свою очередь, безостановочно интригуют, ненавидят или пекутся о детях во все без исключения моменты изображения ролей злодеев или отцов.

Отношение этих артистов к человеческой психологии и страстям до наивности односторонне и прямолинейно: любовь всегда изображается любовью, ревность – ревностью, ненависть – ненавистью, горе – горем, радость – радостью. Нет контрастов и взаимоотношения душевных красок между собой: все плоско, в один тон. Все рисуется одной краской. Черное перелается черным по черному, белое – белым по белому и проч. Злодеи все черные, добродетельные – белые. Для каждой страсти у актера припасена своя специальная краска: для любви – своя, любовная, для ревности и ненависти – тоже. Так маляры красят забор в один "колер". Так дети разрисовывают картинки. У них небо синее-синее, зелень – зеленая и только зеленая, земля – черная-пречерная, стволы – что ни на есть коричневые.

Актеры, сами того не замечая, не переживают самих страстей, не выполняют соответствующих задач, не действуют, а лишь играют результаты непознанного переживания: любви, ревности, ненависти, волнения, радости, оживления. Получается столь распространенная на сцене игра "вообще". В самом деле, актеры на сцене "вообще" любят, "вообще" ревнуют, "вообще" ненавидят. Они передают сложные составные человеческие страсти общими элементарными, притом в большинстве случаев внешними знаками изображения.

Интересуясь не самой страстью, а ее результатом, актеры нередко спрашивают друг друга:

– На чем ты играешь такую-то сцену?

– На слезах, или на смехе, или на радости, или на тревоге... – отвечает другой, не подозревая при этом, что он говорит не о внутреннем действии, а о его внешних результатах. В погоне за ними актерам приходится очень часто пыжиться любить, пыжиться ревновать, пыжиться ненавидеть, тревожиться на сцене и проч. Однако попробуйте-ка сесть на стул и захотеть вообще тревожиться, любить, ревновать. Получится телесная натуга, конвульсия, судороги.

Нельзя хотеть любить, хотеть ревновать, хотеть ненавидеть, хотеть презирать. Нельзя выбирать себе таких хотений и внутренних задач, которые являются совокупностью многих хотений, задач, состояний, действий, их

результатом. Нужен длинный ряд иных хотений, которые во всей совокупности дают любовь, ревность, презрение и проч.

Кроме того, актеры нетерпеливы: они нередко изображают сразу и одновременно результаты не одной, а многих страстей, чувств, состояний, переживаний, то есть они хотят одновременно любить, и ревновать, и ненавидеть, и страдать, и радоваться, и волноваться, и метаться... Когда хочешь выполнить все задачи и хотения сразу, не выполняешь ни одного из них и от безвыходного положения попадаешь во власть мышц и судорог. Нельзя жить на сцене одновременно многими задачами, а надо в последовательном порядке выполнять каждую из них в отдельности, то есть в одни моменты жизни роли артист отдается любовному чувству, в другие моменты он сердится на ту, которую любит, и чем сильнее любит, тем больше ненавидит, в третьи моменты он завидует, в четвертые – становится почти равнодушным и т. д.

Для того чтоб не повторять всех ошибок актеров, которые приведены мною выше, надо, чтоб артист знал природу страсти, ее схему, которой он будет руководствоваться. Чем лучше артист знает психологию человеческой души, природу, чем больше он изучал их в свободное от творчества время, тем глубже он вникает в духовную сущность человеческой страсти, тем подробнее, сложнее, разнообразнее будет его партитура.

Надо познавать природу для того, чтоб лучше чувствовать природу человеческих страстей, знать, как они зарождаются, развиваются, растут и разрешаются. Надо знать человеческие страсти от их зарождения до их разрешения. Надо знать все постепенные ступени развития и роста человеческих страстей, их шкалу, их схему.

Попробую по личным воспоминаниям жизненного опыта просмотреть главные ступени развития любовной страсти и составить для примера такую схему, как я ее чувствую. Каждый артист делает схему так, как он ее чувствует. Конечно, есть в этих схемах много общего для всех людей, что и составляет общую сущность любовной страсти.

Корнем, от которого начинается любовь, является простое, а впоследствии и обостренное внимание к той, которая постепенно или сразу возбуждает любовное чувство. Внимание вызывает сосредоточенность, сосредоточенность обостряет наблюдательность и любопытство.

Создавшаяся партитура, пережитая в тоне любви, только тогда будет передавать любовь Чацкого к Софье, только тогда станет его партитурой, когда она будет проверена по самому тексту пьесы и приноровлена к нему, то есть когда она будет развиваться сообразно с событиями пьесы, параллельно с линиями развития любовной страсти в самой пьесе, когда все слова текста получают соответствующее обоснование. Теперь, как и при создании и проверке физической и элементарно-психологической партитуры, предстоит обратиться к тексту, чтоб выбрать из него задачи и куски в последовательном логическом порядке течения и развития самой страсти у Чацкого. Вот в чем заключается эта работа и вот как она выполняется.

При этой работе надо уметь анатомировать текст роли. Надо уметь вынимать из текста роли каждый из составных кусков, задач, моментов, создающих в своей совокупности человеческую страсть. Надо уметь рассматривать эти куски, задачи, моменты в связи с составленной схемой природы страсти, которой и [следует] руководствоваться. Надо уметь давать таким моментам, взятым из текста поэта, свое живое обоснование, душевную мотивировку. Словом, надо подводить текст роли не под внешнюю, а под внутреннюю схему развития соответствующей страсти, надо находить каждому моменту роли соответственное место в цепи страстей...

Попробуем теперь сравнить между собой все четыре партитуры роли Чацкого, то есть партитуру из физических задач в тоне друга, в тоне влюбленного, в тоне патриота и в тоне свободного человека.

Что же меняется и что остается неизменным в партитурах? Объясню на примере.

Поглощенный желанием скорее увидеть Софью, влюбленный Чацкий здоровается с дворником, с Филькой, с дворецким, с ключницей наскоро, мимоходом, механически, лишь наполовину сознавая то, что он делает. Тогда как в партитуре друга все эти куски выполнялись внимательно. Далее, влюбленный не имеет времени осмотреть знакомые комнаты. Он так спешит к конечной цели своего стремления, что прыгает через четыре ступени лестницы. В партитуре друга, наоборот, встрече с Филькой и дворецким, осмотру знакомых комнат и проч. посвящается гораздо больше внимания и времени. В свою очередь, душевный тон патриота охватывает, обобщает и окрашивает своим чувством еще большее количество кусков. И встреча с дворником, Филькой, дворецким, ключницей, и ласкание собачки, и осмотр знакомых комнат, и тем более свидание с Софьей, и обличения Чацкого проникнуты одним основным доминирующим чувством любви ко всему русскому.

На этот раз душевный тон становится не только шире, но и глубже, так как он вмещает в себя все предыдущие тона – друга и влюбленного.

Но еще шире и глубже охватывает партитуру тон свободного человека, так как это состояние окрашивает все моменты роли; оно включает в себя все предыдущие душевные тона.

Таким образом, чем глубже тон, тем он ближе к душевному центру, к органической природе артиста, тем он сильнее, страстнее, проникновеннее, тем больше он обобщает, растворяет, соединяет в себе отдельных самостоятельных задач, кусков, периодов, которые входят друг в друга, образуя более содержательные, так сказать, уплотненные части роли.

При этом количество задач и кусков становится меньше в партитуре, но качество и сущность их – больше.

Пример работы над ролью Чацкого наглядно иллюстрирует, как одна и та же физическая и элементарно-психологическая партитура роли, пережитая в разных, все более и более углубляющихся тонах, становится близкой душе артиста во все творческие моменты.

Сначала чувство влюбленного, потом чувство патриота, наконец, ощущение свободы постепенно захватывают меня и начинают собой как самую партитуру, так и текст роли. Теперь партитура роли, точно подбитая тремя подкладками, греет артистическую душу во все без исключения моменты роли, заслоняя доступ всем актерским ремесленным привычкам, которые садятся на пустые, не согретые места роли. Теперь партитура роли захватывает и втягивает в творческую работу все душевные, чувственные, волевые и умственные силы, которые являются главными двигателями нашей психической жизни.

Все эти тона, пустившие корни в моей душе от времени и привычки, становятся в момент творчества моими личными свойствами и переживаниями и вместе с тем основными элементами души того создания, которое невидимо зреет во мне.

Комбинации всех этих душевных элементов живого организма роли в связи с самыми разнообразными чувствами, состояниями, внутренними и внешними обстоятельствами бесконечно разнообразны. Они создают длинную гамму переживаний, которые помимо воли артиста бессознательно переливаются всеми оттенками чувств, как радуга основными цветами красочного спектра. От этого даже самые простые задачи партитуры получают глубокое и важное для души артиста значение и внутреннее обоснование. Партитура как *бы* впитывается всеми тончайшими частицами души, захватывает и проникает в нее все глубже и глубже.

Постепенно и все более углубляя тона партитуры, можно наконец дойти до самых душевных глубин, ощущений, которые мы определили словами "д\_у\_ш\_е\_в\_н\_ы\_й\_ц\_е\_н\_т\_р", с\_о\_к\_р\_о\_в\_е\_н\_н\_о\_е "я". Там человеческие чувства живут в их природном, органическом виде; там в горниле человеческих страстей все мелкое, случайное, частное сгорает, и остаются только основные, органические элементы творческой природы артиста.

Там, в самом центре души, все оставшиеся задачи партитуры как бы сплавляются, обобщаются в одну с\_в\_е\_р\_х\_з\_а\_д\_а\_ч\_у. Она – душевная сущность, всеобъемлющая цель, задача всех задач, концентрация всей партитуры роли, всех ее больших и малых кусков. Сверхзадача вмещает в себя представление, понятие, внутренний смысл всех отдельных больших и малых задач пьесы. Выполняя эту одну сверхзадачу, выполняешь все задачи партитуры, все куски, всю главную сущность роли. Постигнув эту одну, всеобъемлющую центральную сверхзадачу, постигаешь все то наиболее важное, сверхсознательное, непередаваемое из жизни духа самого Грибоедова, что заставило его взяться за перо, а артиста – за роль.

Такой сверхзадачей в романе Достоевского "Братья Карамазовы" является "б\_о\_г\_о\_и\_с\_к\_к\_а\_н\_и\_е" самого Достоевского (искание бога и чорта в душе человека). В трагедии Шекспира "Гамлет" такой сверхзадачей является "п\_о\_с\_т\_и\_г\_н\_о\_в\_е\_н\_и\_е (п\_о\_з\_н\_а\_в\_а\_н\_и\_е) т\_а\_й\_н\_б\_ы\_т\_и\_я". У Чехова такой сверхзадачей является "с\_т\_р\_е\_м\_л\_е\_н\_и\_е\_к



л\_у\_ч\_ш\_е\_й\_ж\_и\_з\_н\_и" ("в Москву, в Москву"). У Льва Толстого – "с\_а\_м\_о\_у\_с\_о\_в\_е\_р\_ш\_е\_н\_с\_т\_в\_о\_в\_а\_н\_и\_е" и проч.

Только гениальным артистам доступно исчерпывающее, всеобъемлющее понимание (чувствование) сверхзадачи, полное углубление в душу произведения и слияние с поэтом. Более скромным талантам, не отмеченным печатью гения, приходится удовольствоваться меньшим. Они не способны до дна исчерпывать духовное содержание произведения, углубляться до самого центра души роли, до сверхзадачи пьесы. Они не могут, подобно гениям, включить всю сумму больших творческих чувств, как своих, так и роли, в одну всеобъемлющую, всеисчерпывающую сверхзадачу, а должны дробить ее на мелкие задачи, лежащие дальше от центра.

Однако и эти большие задачи обобщают в себе большое количество живых чувствований, представлений, обладающих глубоким содержанием, духовной проникновенностью и жизненной силой. Таким образом, одна сверхзадача, помещенная в душевном центре артиста, естественно, сама собой создает и выявляет тысячи отдельных мелких задач во внешней плоскости роли. Эта сверхзадача как основа всей жизни артиста и роли и все мелкие задачи как неизбежное следствие и отражение этой основы заполняют собой всю жизнь человеческого духа на сцене, то есть всю роль.

Так в волшебном фонаре небольшая картина на пластинке, помещенная у самого источника света, отражает большую картину, создающуюся из бесчисленных отдельных линий, красочных пятен, теней, заполняющих собой всю площадь большого экрана. Таким образом, всеобъемлющая и всеобобщающая сверхзадача – наиболее близкая органической природе задача.

Однако творческая сверхзадача еще не самое творчество. Творчество артиста заключается в постоянном, непрерывном стремлении к основной сверхзадаче и в действенном выполнении ее. Это постоянное творческое стремление, в котором выражается сущность самого творчества, я буду называть с\_к\_в\_о\_з\_н\_ы\_м\_д\_е\_й\_с\_т\_в\_и\_е\_м\_п\_ь\_е\_с\_ы\_и\_р\_о\_л\_и.

Если для писателя сквозное действие выражается в п\_р\_о\_в\_е\_д\_е\_н\_и\_и своей сверхзадачи, то для артиста сквозное действие – в д\_е\_й\_с\_т\_в\_е\_н\_н\_о\_м в\_ы\_п\_о\_л\_н\_е\_н\_и\_и с\_а\_м\_о\_й с\_в\_е\_р\_х\_з\_а\_д\_а\_ч\_и.

Таким образом, сверхзадача и сквозное действие – это та основная творческая цель и творческое действие, которые включают в себя, совмещают, обобщают в себе все тысячи отдельных разрозненных задач, кусков, действий роли.

Сверхзадача и сквозное действие – главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы.

Сверхзадача – изюминка пьесы. Сквозное действие – лейтмотив, проходящий через всю пьесу. Сверхзадача и сквозное действие – компас, направляющий творчество и стремление артиста. Сквозное действие – подводное течение пьесы. Подобно тому как подводное течение вызывает

волны на поверхности реки, так и невидимое внутреннее сквозное действие проявляется во внешнем воплощении и действии.

Сквозное действие – глубокая, коренная, органическая связь, которая соединяет отдельные самостоятельные части роли. Это та духовная нить, которая пронизывает все отдельные самостоятельные куски, точно разрозненные бусы или жемчуга ожерелья.

Сверхзадача и сквозное действие – прирожденная жизненная цель и стремление, заложенные в нашей природе, в нашем сокровенном "я". Каждая пьеса, каждая роль скрывают в себе свою сверхзадачу и сквозное действие, которые составляют главную сущность как живой жизни роли, так и всего произведения. Корни сквозного действия надо искать в природных страстях, в религиозных, общественных, политических, эстетических, мистических и других чувствах, в прирожденных качествах или пороках, в добрых или злых началах, наиболее развитых в природе человека, тайно руководящих им. И что бы ни происходило во внутренней жизни нашего духа или во внешней жизни, нас окружающей, – все получает значение в тайной, часто бессознательной связи с главным смыслом, с прирожденным стремлением и сквозным действием жизни человеческого духа.

Так, например, скупец ищет во всяком явлении тайную связь со своим стремлением к обогащению; честолюбец – со своей жаждой почестей; верующий – со своими религиозными побуждениями; эстет – со своими артистическими идеалами и проч.

Нередко сквозное действие проявляется как в жизни, так и на сцене бессознательно. Лишь впоследствии, когда выяснится линия жизни человеческого духа, определится и ее конечная цель, или сверхзадача, тайно, бессознательно притягивающая к себе стремление человеческой воли.

Из биографий великих артистов мы знаем, что в молодости они метались в поисках смысла жизни и цели стремления. Случай сталкивал их с кем-нибудь из театральных деятелей или заманивал их в театр, на спектакль, – и сразу их прирожденное призвание артиста, их жизненная сверхзадача и сквозное действие определялись. Каждый истинный артист при создании роли переживает мучительный период метания, во время которого сверхзадача и сквозное действие предчувствуются, но не сознаются. И в этой области нередко случай открывает тайную суть пьесы и роли, ее сверхзадачу и сквозное действие.

Стоит отойти от линии сквозного действия – и заблудишься. Например, последний акт "На дне". Восемнадцать лет тому назад его строили на пирушке в ночлежке. Не умели жить и передавать мысли и философию пьесы и внешне оживляли ее поддельным пьяным весельем. Такая ошибка и ложное самочувствие делали этот акт ненавистным мне. По привычке природа приспособилась ко лжи, и все шло по механической инерции. Восемнадцать лет я ошибался и вдруг сегодня перед началом акта, когда так не хотелось его играть, я стал искать каких-нибудь новых возбудителей, нового подхода. При чем пирушка – одно из обстоятельств внешних, не важных? Суть в другом. Лука оставил после себя след: любовь к ближнему. Сатин захвачен [этим].

Он не пьян, а сосредоточен на новом чувстве гордости. Я попробовал бросить все наигрывание и напряжение. Ослабил мышцы, сосредоточился. Физические задачи и мысли по-новому выразились. Отлично играл.

Чтобы лучше понять и оценить значение сверхзадачи и сквозного действия, пусть спросят себя: что было бы без них? В этом случае отдельные моменты, куски, периоды переживания оставались бы навсегда обособленными, разрозненными, не связанными между собой одной сплошной, коренной, всепронизывающей связью.

Отдельные куски, хотя бы и ожившие, не создают еще самой жизни, так точно как отдельные бусы и жемчуга, не нанизанные в порядке на общую нить, не составляют еще ожерелья. Отдельные куски и самостоятельные задачи, не пронизанные сквозным действием, стремятся в разные стороны и создают в душе хаос. Воспринимая каждый из таких отдельных, не связанных между собой кусков роли, зритель понимает и чувствует внутренний смысл, значение, стремление каждого из кусков в отдельности, но не может найти между ними связь. Все эти куски и отдельные моменты, лишённые внутренней связи, теряют всякий смысл, логику и взаимно уничтожают друг друга. Смотря такой спектакль, зритель скажет себе: я понимаю каждую задачу в отдельности, но, взятые вместе, они мне представляются бредом сумасшедшего.

В самом деле, если расшифровать задачи, которыми в большинстве случаев живет на сцене актер, и в частности исполнитель роли Чацкого, то составитя приблизительно такая партитура:

*Задача А.* Красиво вбежать и стать на колени.

*Задача Б.* Показать голос и темперамент на первой же фразе: "Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног"...

Или попробуйте на минуту представить себе такую партитуру:

*Задача А.* Хочу скорее видеть Софью.

*Задача Б.* Хочу скорее повидаться с нею, чтоб ехать домой: переодеться.

*Задача В.* Не хочу звонить Фильке, так как увидел Роску.

*Задача Г.* Дверь почему-то отворилась, и я вошел в дом, чтоб вспомнить с Филькой, дворником, ключницей все подробности прошлого.

*Задача Д.* Страстно хочу увидеть Софью и хочу рассмотреть все углы дома.

*Задача Е.* Бегу в комнату Софьи для того, чтобы показаться публике, сидящей в партере.

*Задача Ж.* Не взглянув на Софью, стараюсь принять перед зеркалом позу.

Может ли артист ощутить правду при такой партитуре? Может ли зритель понять сверхзадачу, сквозное действие и? внутренний смысл такого актерского действия?

Бессвязные, клочковатые, пестрые, беспорядочные, разрозненные куски и переживания не создают жизни человеческого" духа, а создают лишь душевную крошку, хаос. Нормальная жизнь, как и само искусство, требует порядка, последовательности и постепенности при развитии чувства и

переживания. Сверхзадача и сквозное действие дают этот порядок. Сверхзадача и сквозное действие все время руководят творчеством" поэта, режиссера, артистов и всех без исключения творцов спектакля, во все без исключения моменты творчества. Там, где происходит отклонение в сторону от сверхзадачи и сквозного действия, получается растянутасть и являются излишние подробности. Само название "сквозное действие" определяет его действенность, активность. Пронизывая всю пьесу, сквозное действие возбуждает это стремление и действие во все без исключения моменты спектакля. Поэтому не только сверхзадача, но и все простые задачи партитуры должны обладать притягательной силой, вызывающей стремление, тягу к этим задачам, а следовательно, и душевную активность.

Надо уметь составлять партитуру из живых, активных физических и психологических задач; надо уметь обобщать партитуру в одну всеобъемлющую сверхзадачу, надо уметь стремиться к сверхзадаче и выполнять ее. Все вместе, то есть сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие), создают творческий процесс переживания.

Таким образом, п р о ц е с с п е р е ж и в а н и я с о с т о и т  
и з с о з д а н и я п а р т и т у р ы р о л и, с в е р х з а д а ч и  
и з а к т и в н о г о в ы п о л н е н и я с к в о з н о г о  
д е й с т в и я. Он заключается в выполнении партитуры в наиболее глубоком душевном тоне...

Однако каждое стремление, движение, действие не совершается как в жизни, так и на сцене беспрепятственно. Оно неизбежно наталкивается на встречное, противодействующее ему стремление других людей, или жизненных событий, или стихии, или других препятствий.

Жизнь – непрерывная б о р ь б а, одоление или поражение. Поэтому как в жизни, так и на сцене рядом со сквозным действием пьесы и роли существует целый ряд к о н т р с к в о з н ы х д е й с т в и й других людей, фактов, обстоятельств и проч.

Столкновения и борьба сквозного действия с контрсквозным действием создают трагическую, драматическую, комическую и иные коллизии.

Партитура, ее задачи, само сквозное действие от частого и недостаточно внимательного пользования при повторном творчестве легко теряют свою внутреннюю суть и становятся м е х а н и ч е с к и м и (моторными), то есть штампом данной роли. От частого пользования задача изнашивается, теряет свой аромат, свою манкость и нуждается в постоянном освежении, требует от артистического воображения все новых и новых украшений, уборов, малых составных задач, обновляющих задачу каждый раз и при каждом повторении творчества.

Задача должна быть по силам артисту; в (противном случае она не увлекает, а, напротив, пугает, парализует чувство, которое бежит и прячется в глубокие душевные тайники, высылая вместо себя, точно на черные работы, простой штамп, ремесло. Как часто приходится наблюдать такие явления! Пока творческая задача держится в плоскости хорошо знакомых

аффективных чувств, артист правильно переживает роль. Но лишь только он ставит себе более сложную, непосильную для его творческой природы задачу, из иной, малоизвестной плоскости жизни человеческого духа, естественное переживание прекращается и заменяется физическим напряжением, напором, ложным пафосом, наигрышем, актерской эмоцией, штампом, ремеслом.

То же случается и тогда, когда задача вносит сомнение, колебание, ослабляющие или же совсем уничтожающие хотения и стремления творческой воли.

Сомнение – враг творчества. Оно тормозит ход переживания, обрывает его и вызывает ремесло. Поэтому надо оберегать задачу, надо очищать ее от всего, что отвлекает волю от самой сути творчества, от главной линии его развития, что ослабляет стремление воли.

Это не значит, конечно, что задача должна быть прямолинейна. Такая задача только сушит творчество. Надо, чтобы задача была духовно содержательна, не слишком узка и в то же время не расплывчата.

## СВЕРХСОЗНАНИЕ

Исчерпав все сознательные пути и приемы творчества, артист подходит к пределу, дальше которого не может идти человеческое сознание. Там, дальше, начинается область бессознания, интуиции, доступная не уму, а чувству, не мышлению, а подлинному творческому переживанию, не грубой актерской технике, как бы она ни была изощренна, а непосредственно одной искуснице-природе. Нередко даже самый слабый луч сознания (прием ремесленной актерской техники) убивает нежнейшие, тончайшие, бессознательные чувства и переживания.

Люди привыкли придавать слишком много значения в жизни и на сцене всему сознательному, видимому, доступному слуху и зрению. Между тем только одна десятая человеческой жизни протекает в плоскости сознания; девять десятых, и притом наиболее возвышенной, важной и красивой жизни человеческого духа протекает в нашем под- и сверхсознании.

Профессор Эльмар Гете говорит: "по меньшей мере, девяносто процентов нашей умственной жизни – подсознательны".

Модели утверждает, что "сознание не имеет и десятой части тех функций, которые ему обыкновенно приписывают".

Сверхсознание больше всего возвышает душу человека, и потому именно оно должно больше всего цениться и охраняться в нашем искусстве. Раз что это так, то можно ли мириться с тем, чтоб при создании жизни человеческого духа на сцене передавалась лишь одна десятая частичка – сознательной жизни, а девять десятых, наиболее важных и возвышенных моментов бессознания, навсегда изгонялись со сценических подмостков. Нельзя же выбрасывать главную суть жизни человеческого духа роли.

Такая урезанная жизнь – уродство; она подобна художественному произведению с безграмотными вычерками лучших мест, "Гамлету" без монолога "Быть или не быть".

К сожалению, эта наиболее важная при творчестве область бессознания часто забывается в нашем искусстве, так как актеры в большинстве случаев ограничиваются поверхностным переживанием, а зрители удовлетворяются в театре чисто внешними впечатлениями. Однако суть искусства и главный источник творчества скрыты глубоко в душе человека; там, в самом центре нашей духовной жизни, там, в непостижимой для нас области сверхсознания, где родник живой жизни, где главный центр нашей природы, – наше сокровенное "я", само вдохновение. Там скрыт наиболее важный духовный материал.

Он неуловим и не поддается сознанию; к нему следует подходить с особой осторожностью. Этот материал создается из бессознательных артистических порывов, инстинктивных влечений, творческих предчувствий, чаяний, настроений, зародышей, призраков, теней, ароматов чувств, всплесков бурных страстей, возвышенных экстазов, самого вдохновения. Нельзя ни определить словами, ни увидеть, ни услышать, ни сознать всех этих чувств, ощущений и состояний.

В самом деле: разве можно постигнуть сознанием все тонкости живой души, хотя бы, например, такой сложной, как душа Гамлета? Многие ее оттенки, тени, призраки, намеки чувств доступны только бессознательной творческой интуиции...

Как достигнуть этого? Как проникнуть в душевные глубины роли, артиста, зрителей? Это достигается с помощью самой природы. Ключи от тайников творческого сверхсознания даны; самой органической природе человека-артиста. Ей одной известны тайны вдохновения и неисповедимые пути к нему. Одна природа способна создавать чудо, без которого нельзя оживить мертвые буквы текста роли. Словом, природа – единственный на свете творец, могущий создавать живое, органическое.

Чем тоньше чувство и чем оно ирреальнее, отвлеченнее, импрессионистичнее и проч., тем оно сверхсознательнее, то есть ближе к природе и дальше от сознания. Ирреальнее, импрессионизм, стилизация, кубизм, футуризм и прочие утонченности или гротеск в искусстве начинаются там, где естественное, живое человеческое переживание и чувство достигают своего полного, естественного развития, там, где природа выходит из-под опеки разума, из-под власти условности, предрассудков, насилия и предоставляется собственной сверхсознательной инициативе- (интуиции), там, где кончается ультранатуральное и начинается отвлеченное.

Таким образом, единственный подход к бессознательному – через сознательное. Единственный подход к сверхсознательному, ирреальному – через реальное, через ультранатуральное, то есть через органическую природу и ее н о р м а л ь н у ю, н е и з н а с и л о в а н н у ю т в о р ч е с к у ю ж и з н ь. Беда, если к области отвлеченного, или стилизации, или импрессионизма, или других изоощренных тончайших форм переживания и воплощения "подходят от ума, от выдуманной, внешней, модной, рафинированной формы или рассудочной теории.

В результате получится грубая внешняя техника, подделка, карикатура, актерское ломанье, общий вывих. Ум, техника слишком грубы для передачи сверхсознательного. Ему нужно подлинное творческое самочувствие, сама органическая природа. Смешны и жалки те, кто дерзают с ней соперничать в создании своей особой театральной, якобы лучшей жизни, вне времени и пространства, прекрасной своей условностью. Не отваживаясь на такую дерзость и на соперничество с природой, я всецело подчиняюсь творческой инициативе природы, учусь помогать ей или, по меньшей мере, не мешать ее созидательной работе...

Индуские йоги, достигающие чудес в области под- и сверхсознания, дают много практических советов в этой области. Они также подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного – к духовному, от реального – к ирреальному, от натурализма – к отвлеченному. И мы, артисты, должны делать то же. Вся подготовительная работа над самим собой и над ролью стремится к тому, чтоб подготовить почву для истинно живых органических природных страстей, для самого вдохновения, которое дремлет в области сверхсознания. Поэтому об этих сферах можно говорить только тогда, когда артист технически в совершенстве будет владеть "своим сверхсознанием и перестанет строить все свое [творчество;] в расчете на Аполлона, на случайное "вдохновение свыше", которое, по мнению некоторых, само, помимо артиста, должно заготовить необходимое для себя творческое самочувствие. Вдохновение избаловано. Оно приходит на готовое, и малейший уклон от своих обычных привычек пугает его и заставляет прятаться в тайники сверхсознания.

С\_в\_е\_р\_х\_с\_о\_з\_н\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о\_е\_н\_а\_ч\_и\_н\_а\_е\_т\_с\_я\_т\_а\_м\_г\_д\_е\_к\_о\_н\_ч\_а\_е\_т\_с\_я\_р\_е\_а\_л\_ь\_н\_о\_е\_и\_л\_и\_в\_е\_р\_н\_е\_е\_у\_л\_ь\_т\_р\_а\_н\_а\_т\_у\_р\_а\_л\_ь\_н\_о\_е (если производить это слово от природы). Пусть же артист, прежде чем думать о сверхсознании и вдохновении, позаботится о том, чтоб однажды и навсегда усвоить себе правильное самочувствие на сцене настолько, чтоб не знать иного, пусть он воспримет все технические приемы настолько, чтоб они сделались его второй натурой. Мало того, пусть и сами предлагаемые обстоятельства [роли] сделаются *его* собственными. Только тогда донельзя щепетильное вдохновение решится открыть свои таинственные двери, выйти на свободу и властно взять себе всю инициативу в творчестве. Но стоит ему почувствовать малейшее насилие или условность, ложь, уродующие творческую природу, вносящие вывих тела и души, убивающие правду и веру, отравляющие душевную атмосферу и творческое самочувствие, как сверхсознание устремляется в свои тайники и запирается в них под семью замками.

Все это происходит потому, что с\_в\_е\_р\_х\_с\_о\_з\_н\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о\_е\_к\_о\_н\_ч\_а\_е\_т\_с\_я\_т\_а\_м\_г\_д\_е\_н\_а\_ч\_и\_н\_а\_е\_т\_с\_я\_а\_к\_т\_е\_р\_с\_к\_а\_я\_у\_с\_л\_о\_в\_н\_о\_с\_т\_ь.

Все те, кто подходят непосредственно прямым путем к сверхсознанию и пытаются актерской техникой скопировать те формы выявления, которые доступны лишь сверхсознательной интуиции, попадают в обратную

крайность, то есть вместо вершин – вдохновения в низы ремесла. И у него есть свое, ремесленное "вдохновение". Но его не следует смешивать с сверхсознанием. В самом деле, что может быть ужаснее "по-актерски" сделанных, кустарных театральных форм импрессионизма, стилизации: и прочих модных "измов", "аций", идущих от сухого ума, грубого ремесла и внешней копировки. И как прекрасны все эти "измы" и другие тонкости сценических чувств и воплощений, когда они сами собой, сверхсознательно рождаются от живого творческого вдохновения.

Как топором не сделать тончайшей резьбы по слоновой кости, так и грубыми актерскими средствами не передать непередаваемых тонкостей творческой природы.

Практический совет, который дают нам индусские йоги по отношению к сверхсознательной области, заключается в следующем: возьми некий пучок мыслей, говорят они, и брось их в свой подсознательный мешок; мне некогда заняться этим, и потому займись ты (то есть подсознание). Потом иди спать, а когда проснешься, спроси: готово? – Нет еще.

Возьми опять некий пучок мыслей и брось в подсознательный мешок и т. д. и иди гулять, а вернувшись, спроси: готово? – Нет. И т. д. В конце концов подсознание скажет: готово, и вернет то, что ему было поручено.

Как часто и мы, ложась спать или идя гулять, тщетно вспоминаем забытую мелодию, или мысль, или имя, адрес и говорим себе: "Утро вечера мудренее". И действительно, проснувшись поутру, точно прозреваем и удивляемся тому, что было накануне. Недаром же говорят, что всякая мысль должна переночевать в голове. Работа нашего подсознания и сверхсознания не прекращается ни ночью, когда покоится и отдыхает тело и вся наша природа, ни днем среди суеты повседневной жизни, когда мысль и чувство отвлечены другим. Но мы не видим и ничего не знаем об этой работе, так как она вне нашего сознания.

Таким образом, для того чтоб завязать общение со своим сверхсознанием, надо, чтоб артист умел "взять некие пучки мыслей для того, чтоб их бросить в свой подсознательный мешок". Пища для сверхсознания, материал для творчества заключается в этих "неких пучках мыслей".

В чем же заключаются эти пучки мыслей и где их добывать?. Они заключаются в знаниях, сведениях, в опыте, в воспоминаниях – в материале, хранящемся в нашей интеллектуальной, аффективной, зрительной, слуховой, мускульной и иной памяти. Вот почему так важно для актера постоянно пополнять все эти расходующиеся материалы, для того чтобы кладовая никогда, не оставалась без запаса.

Вот почему артисту надо безостановочно пополнять склады своей памяти, учиться, читать, наблюдать, путешествовать, быть в курсе современной общественной, религиозной, политической и иной жизни. Из этого материала и составляются те пучки мыслей, которые бросаются в подсознательный мешок для переработки сверхсознания. Задавая работу сверхсознанию, не надо торопить его; надо уметь быть терпеливым. В противном случае, говорят йоги, случится то же, что случается с глупым



ребенком, который, бросив зерно в землю, через каждые полчаса вырывает его, чтоб посмотреть, не пустило ли оно корни.

К сожалению, артисты не могут похвастаться терпением. Едва артист получит роль, он уже пробует ее играть и приходит в отчаяние, если она не удастся ему сразу. Неудача приписывается отсутствию таланта, так как в нашем искусстве, переполненном трафаретными истинами, думают, что быстрота работы является признаком дарования. Это мнение небескорыстно поддерживают антрепренеры и пошлая часть зрителей, ничего не смыслящих в искусстве и психологии артистического творчества, забывая о том, что Сальвини готовил Отелло десять лет. Дузе всю жизнь работала только над десятком ролей, сохранившихся в ее репертуаре. Ольридж и Таманьо прославились навсегда одной ролью Отелло, а Щепкин ни разу не играл "Горе от ума" и "Ревизора" без того, чтоб утром в день спектакля не прорепетировать всю пьесу с полным составом исполнителей.

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

Второй большой период – переживания – окончен. В чем же его завоевания? Если первый период – познавательного анализа – подготовил душевную почву для зарождения творческого хотения, то второй период – переживания – развил творческое хотение, вызвал стремление, внутренний позыв (толчок) к творческому действию и, таким образом, подготовил внешнее, телесное действие, или воплощение роли.

С другой стороны, если первый период – познавания – создал предлагаемые поэтом обстоятельства жизни роли, то второй период – переживания – создал "истину страстей, правдоподобие чувствований".

### III. ПЕРИОД ВОПЛОЩЕНИЯ

Третий период творчества я буду называть п е р и о д о м  
в о п л о щ е н и я.

Если первый период – познавания – уподобляется встрече и знакомству будущих влюбленных, а второй период – слиянию и зачатию, то третий период – воплощения – можно сравнить с рождением и ростом молодого создания.

Теперь, когда внутри накопилось чувство и создалась аффективная жизнь, явился материал, которым можно обмениваться, общаться с другими людьми. Теперь, когда создались хотения, задачи и стремления, можно приводить их в исполнение, а для этого необходимо действовать не только внутренне – душевно, но и внешне – физически, то есть говорить, действовать, чтоб передавать словами или движениями свои мысли и чувства

или просто выполнять чисто физические внешние задачи: ходить, здороваться, переставлять вещи, пить, есть, писать – и все это ради какой-то цели.

В редких случаях бывает, что живая жизнь человеческого духа, зафиксированная в партитуре, сама собой выявляется в мимике, слове и действии. Это случайность, исключение, на котором нельзя основывать правила. Гораздо чаще приходится возбуждать физическую природу, помогать ей воплощать то, что создало творческое чувство. Попробую на примере иллюстрировать такую работу артиста.

Допустим, что мне поручена роль Чацкого и что я еду в театр на первую репетицию, которая назначена на сегодня после целого ряда предварительных работ по анализу и переживанию. Взволнованный предстоящей репетицией, я хочу подготовиться к ней. Скажут, что не место это делать на извозчике. Однако как же не воспользоваться естественно созданным позывом к творческой работе! С чего начать? Уверить себя в том, что я сам Александр Андреевич Чацкий? Напрасный труд. Духовная и телесная природа артиста не поддается такому явному обману. Такая явная ложь только убивает веру и сбивает с толку природу, охлаждает артистическое увлечение.

Никогда не следует задавать своей природе невыполнимых задач и ставить ее в безвыходное положение. Встречаясь с насилием, наша творческая природа бастует и высылает вместо себя штамп и ремесло. Таким образом, нельзя подменить себя другим человеком. Чудодейственное превращение невозможно.

Можно изменить обстоятельства жизни, изображаемой на сцене, можно поверить в новую сверхзадачу, отдаться сквозному действию, можно так или иначе комбинировать свои пережитые чувства, устанавливать ту или другую их последовательность, логику, развивать в себе для роли несвойственные привычки, приемы воплощения, менять манеры, внешность и проч. Все это в глазах зрителей спектакля будет делать артиста иным в каждой роли. Значит, артист всегда и во всех ролях остается самим собой? Да. Артист всегда действует на сцене от своего имени, перевоплощаясь и сродняясь с ролью незаметно для самого себя. И теперь, пока я еду на извозчике и хочу перевоплотиться в Чацкого, я должен прежде всего остаться самим собой. Я не буду даже пытаться отрывать себя от действительности, так как я не боюсь сознания того, что я еду не к Фамусову, а в театр, на репетицию. Какой смысл обманывать себя в том, чему все равно не поверишь. Гораздо целесообразнее воспользоваться живой действительностью для своих творческих целей. Живая действительность дает жизнь правдоподобному вымыслу.

Вымышленное, но правдоподобное обстоятельство жизни роли, втиснутое в обстановку подлинной действительности, приобретает жизнь, само начинает жить. Природа артиста тем более охотно верит зажившему вымыслу, что он нередко бывает увлекательнее и художественнее самой подлинной действительности. Красивому вымыслу охотнее веришь, чем

самой действительности. Как же связать между собой вымышленные обстоятельства в жизни роли с теми живыми, подлинными обстоятельствами и обстановкой, которая окружает меня сейчас, пока я еду на извозчике? Как начать творчество, б\_ы\_т\_ь, с\_у\_щ\_е\_с\_т\_в\_о\_в\_а\_т\_ь среди будничной действительности? Как оправдать ее обстоятельствами жизни роли? Прежде всего, надо установить в себе то состояние, которое мы назвали "я е\_с\_м\_ь". На этот раз надо создать его не только мысленно, в воображении, но и наяву; не в воображаемом фамусовском доме, а на извозчике.

Было бы бесполезно уверять себя в том, что я сегодня, сейчас воротился из-за границы после долгого отсутствия. Я не поверю такому вымыслу. Поищу другого подхода, чтоб не насиловать ни себя, ни своего воображения, а естественным путем подойти к желаемому состоянию. Попробую оценить факт приезда из-за границы. Для этого я задаю себе такой вопрос: понимаю ли я (а в творчестве понимать – значит чувствовать), что значит возвратиться на родину с чужбины после долгого отсутствия? Чтоб ответить на такой вопрос, надо, прежде всего, оценить по-новому и как можно глубже и шире самый факт возвращения; надо сравнить его с аналогичными фактами своей жизни, знакомыми по собственному опыту. Это нетрудно сделать. Я много раз возвращался из-за границы в Москву после долгого отсутствия и так же, как теперь, ехал на извозчике в театр. Я отлично помню, как я радовался свиданию с товарищами, радовался своему театру, русским людям, родному языку, Кремлю, нелепому извозчику и всему "дыму отечества", который нам "сладок и приятен". Как после узкого фрака и лаковых ботинок радуешься широкому халату и мягким туфлям, так после заграничной сутолоки радуешься гостеприимной Москве.

Это ощущение покоя, отдыха и своего домашнего очага испытываешь еще сильнее, если представишь себе, что путешествие совершено не в удобном спальном вагоне, а в тряском экипаже, на перекладных. Я помню такое путешествие! Помню почтовые станции!! Смотрителей!!! Подорожные, кучера, багаж, ожидание, тряску, боль боков, спины и поясницы, бессонные лунные и темные ночи, чудесный восход солнца, несносное дневное пекло или зимнюю стужу. Словом, все прекрасное и неприятное, с которым сопряжено путешествие в экипаже!!! Если трудно было ехать одну неделю, как мне, каково же было, подобно Чацкому, проехать месяцы!

Какова же была его радость возвращения! Я это чувствую сейчас, пока я еду в театр на извозчике. И мне невольно приходят на ум слова Чацкого:

...не вспомнюсь, без души,  
Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,  
Верст больше семи сот пронесся, ветер, буря,  
И растерялся весь, и падал сколько раз..

Я понял в эту минуту, так сказать, чувственный смысл этих слов. Я познал, то есть ощутил, то же, что ощущал неоднократно Грибоедов, когда писал эти строки. Я понял, что они точно прошипованы живым

трепещущим чувством человека, много путешествовавшего и часто уезжавшего и возвращавшегося на родину. Вот почему эти стихи вышли такими теплыми, глубокими, содержательными.

Согретый теплым чувством патриота, я пробую задать себе другой, более трудный вопрос, а именно: что чувствовал сам Александр Андреевич Чацкий, когда он, подобно мне теперь, ехал к Фамусову и к Софье? Однако я уже ощущаю в себе неловкость, точно я теряю равновесие, боюсь насилия. Как угадать чувство другого человека? Как влезть в его шкуру, переставить себя на чужое место? Спешу снять вопрос с очереди и заменить его другим, а именно: что делают влюбленные, которые, как я теперь, едут на извозчике к своей возлюбленной после нескольких лет разлуки?

В таком виде вопрос хоть и не пугает меня, но кажется мне сухим, расплывчатым, общим, и потому я спешу дать ему более конкретное содержание и формулирую его так: что бы делал я сам, если б я, как теперь, ехал на извозчике, но не в театр, а к н\_е\_й, не все ли равно, как ее зовут, Софьей или Перепетуей.

Особенно подчеркиваю разницу с предыдущей редакцией вопроса. В первой редакции спрашивается: что делает д\_р\_у\_г\_о\_й, а теперь дело идет о с\_о\_б\_с\_т\_в\_е\_н\_н\_о\_м самочувствии. Естественно, что такой вопрос ближе душе и потому он живее, теплее. Для того чтобы решить, что бы я делал, если б ехал к ней, надо ощутить на себе притягательную силу ее обаяния.

У каждого человека бывает она, которая иногда представляется блондинкой, иногда – брюнеткой, иногда – доброй, иногда – строгой, иногда – суровой, но всегда прекрасной и манкой, такой, в которую легко во всякую минуту вновь влюбиться. Я, так же как и все, думаю о своем идеале и довольно легко нахожу в себе соответствующие знакомые возбуждающие чувства и какие-то внутренние духовные импульсы.

Попробую теперь пересадить ее в обстановку фамусовского дома Москвы 20-х годов. Почему бы, в самом деле, ей не быть Софьей Фамусовой, и притом такой, какой она представлялась Чацкому? Кто может проверить "то? Так пусть же будет так, как мне хочется. Я начинаю думать о Фамусовых, о той атмосфере, в которую мне надо поместить, втиснуть мою [возлюбленную]. При этом в моей памяти легко воскресает весь тот большой материал, который так долго создавался и накапливался во время предыдущей творческой работы по переживанию. Знакомые внешние и внутренние обстоятельства жизни фамусовского дома вновь выстраиваются в порядке, окружают меня со всех сторон. Я уже ощущаю себя в самой их гуще, начинаю "быть", "существовать" среди них. Теперь я могу уже распределять по часам весь сегодняшний день, могу осмыслить, оправдать свою поездку... Нужды нет, что я в действительности не еду к Фамусову. Довольно и того, что я понимаю, что значит такая поездка. А ведь понимать – значит чувствовать.

Однако в течение всей этой работы я испытываю какую-то неловкость, которую хочется устранить. Что-то мешает мне увидеть е\_е в фамусовском доме и поверить своему воображению. Что же это?.. В чем дело? С одной

стороны, современный я, она, современные люди, современный извозчик, современная улица, с другой же стороны – 20-е годы, Фамусовы, их яркие представители. Но разве уж так важны для вечного, никогда не стареющего чувства любви самый быт и эпоха?! Разве важно для жизни человеческого духа, что в то время у извозчика были совсем другие рессоры, экипажи, что мостовые были хуже, что у прохожих были платья другого покроя, а у будочников были алебарды? Разве важно, что в то время и улицы имели другой вид, что архитектура домов была лучше, что не было футуризма, кубизма? К тому же глухой переулочек с маленькими старинными особняками, по которому я еду, едва ли очень изменился с тех пор: та же грустная поэзия, то же безлюдье и тишина, тот же покой. Что касается чувства влюбленного, то оно во все века было то же по своим основам, по составным элементам, вне зависимости от улиц и платьев прохожих.

Ища далее ответа на вопрос, что бы я делал, если б ехал к н\_е\_й, живущей среди обстоятельств фамусовского дома, я чувствую необходимость заглянуть в себя самого и искать ответа среди зарождающихся во мне позывов, толчков, побуждений. Они напоминают мне о хорошо знакомом любовном трепете, о нетерпении влюбленного. Я чувствую, что, если б этот трепет и нетерпение усилились, мне стало бы трудно усидеть на месте и я бы начал толкать ногами сани (пролетку), чтобы помогать кляче бежать скорее, а извозчику скорее ехать к н\_е\_й. При этом я физически почувствовал прилив настоящей энергии. Явилась потребность направить ее куда-нибудь, применить ее к какому-нибудь делу. Я чувствую теперь, что главные двигатели моей психической жизни заработали над решением вопроса: как встретиться с ней? Что сказать, что сделать, чтобы ознаменовать встречу?

Купить букет?.. Конфет?! Фу, какая пошлость! Разве она кокетка, чтоб поднести ей цветы и сласти при первой встрече?! Что же придумать?! Подарки из-за границы? Еще хуже! Я не купец, чтоб в первую же минуту свидания задаривать е\_е, как любовницу. Я краснею от такой пошлости и прозаических побуждений. Однако как же встретиться и как достойно приветствовать ее? Принести свое сердце, всего себя к ее ногам. "Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног", – вырвались у меня сами собой слова Чацкого; и сколько я ни думал, но лучшей встречи придумать не мог.

Эти первые слова роли Чацкого, которые я прежде не любил, вдруг стали мне нужны, дороги и даже коленопреклонение, которым они сопровождаются на сцене, показалось мне не театральным, а естественным. Я понял в эту минуту чувственный смысл, духовные побуждения, которые руководили Грибоедовым, когда он писал эти строки.

Однако, чтоб принести себя к ее прекрасным ножкам, хочется чувствовать себя достойным ее. Достаточно ли я хорош, чтоб отдавать себя ей? Моя любовь, моя верность, мое всегдашнее преклонение перед собственным идеалом – чисты и достойны ее, но сам я?!.. Я недостаточно красив и поэтичен! Хочется быть лучше, изящнее. Тут я невольно выпрямляюсь, охорашиваюсь, ищу красивой позы, утешаю себя мыслью, что

я не хуже других, и для проверки сравниваю себя с прохожими. На мое счастье, они, точно на подбор, оказываются уродами.

Начав рассматривать прохожих, я незаметно для себя уклоняюсь от поставленной цели своих наблюдений и начинаю внимательно рассматривать знакомую обстановку улиц с точки зрения человека, привыкшего к Западу. Вот сидит у ворот не человек, а меховая куча. На голове его блестит, точно единственный глаз циклопа, медная бляха. Это московский дворник. Боже, какая дикость! Это самоед! Чем он лучше его?

Вот московский городской! Концом ножен своей сабли он изо всех сил точно пробивает бок несчастной заморенной клячи, которой не сдвинуть перегруженного воза с дровами. Крик, ругань, мелькание в воздухе кнута. Совершенно так же он может долбить спину и хозяина лошади – грязного, трепаного, изодранного ломового. Какая Азия, какая Турция! А мы сами – какие мы вульгарные, неотесанные, деревенские, точно наряженные в чужие, иностранные костюмы лощеного Запада! Тут мне вспомнилась деревенская здоровая лошадь с подрезанным по-английски хвостом, гривой и челкой на памятнике Александру III в Санкт-Петербурге работы Трубецкого. Я снова покраснел от мыслей и сравнений с заграницей, и сердце у меня заныло. Какими глазами смотрят на это все иностранцы, приехавшие с культурного Запада!..

Для всех этих слов Чацкого я нашел в себе чувственный смысл и душевные побуждения, аналогичные с поэтом, написавшим эти стихи. Когда начинаешь внимательно рассматривать очень знакомые явления, к которым пригляделся и которые уже перестал замечать, так приевшееся старое начинает поражать больше, чем неожиданное новое. Так и теперь. Я точно нашел очки, приставил их к близоруким глазам и вновь увидел и понял то, что хотел бы забыть навсегда. И снова заболели во мне никогда не заживающие душевные раны: обида за свое отечество, тоска по лучшей и более красивой жизни, ненависть к косности, распущенности, лени русской натуры, сознание силы и таланта славянской расы, ненависть к тем, кто портит жизнь и задерживает ее развитие.

Словом, чем больше я смотрел сейчас, наблюдая все знакомое и забытое, встречающееся мне по пути, чем больше я пропускал это обновленное впечатление через призму человека, вернувшегося из-за границы, тем больше я ощущал в себе патриота.

Я понял, что не желчь, а боль души, большая любовь к России, глубокое понимание ее ценности и недостатков заставляли Чацкого бичевать тех, кто портит нашу жизнь и задерживает ее развитие.

Но вот из ворот соседнего особняка, точно протискиваясь через щель, выползает огромная карета, в которой возят икону Иверской божьей матери.

– Ба! Это шестиместная Тугоуховских, – мелькнуло у меня в голове. – В такой же карете почтенная Амфиса Ниловна "час битый ехала с Покровки" на бал к Фамусову. И у нее, вероятно, был такой же фореитор, такой же выездной на облучке. И он так же держался за ремни, чтоб не упасть. Только

тогда у кучера не было бабьей повязки на обнаженной голове. В таком же рыдване ехал и Чацкий из-за границы.

Карета нырнула в глубокий ухаб, накренилась, закрипела и точно зарылась в яму. И снова вспомнилось мне мое путешествие на перекладных и чувственный смысл слов:

...не вспомнюсь, без души,  
Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,  
Верст больше семи сот пронесся, ветер, буря...

Семьсот верст за один мах в такой карете – шутка сказать! Надо очень любить Софью и стремиться к ней, чтоб так спешить, не жалея своих боков. При этом я хоть и не ощутил самой боли боков, но получил о ней какое-то чувственное представление, точно суфлер, сидящий внутри, подсказал мне.

– А, здравствуйте, – машинально крикнул я и поклонился кому-то, не успев даже опомниться.

– Кто это? Ах, да! Известный летчик и автомобилист.

Казалось бы, это анахронизм! Вся иллюзия должна разлететься от него. Ничуть! Повторяю, дело не в эпохе и не в быте, а в чувстве влюбленного, в ощущении вернувшегося на родину патриота. Разве у влюбленного не может быть родственник летчик?! Разве вернувшийся на родину патриот не может встретиться с автомобилистом?! Однако странно, почему-то я не узнал своей обычной манеры кланяться. Вышло как-то иначе. Уж не так ли кланяется сам Чацкий?

Еще странность! Почему я испытал какое-то артистическое удовлетворение от этого случайно вырвавшегося поклона?! Как это вышло? Рука сама бессознательно сделала какое-то движение или действие, которое, очевидно, оказалось удачным. Или, быть может, оно удалось потому, что я не имел времени думать о жесте, что моя творческая природа проявилась со всей непосредственностью. Было бы напрасно вспоминать такие бессознательные движения и стараться по памяти зафиксировать их. Этот поклон или уже никогда не вернется, или повторится сам собой, бессознательно, вернется не раз, а многократно и, в конце концов, сделается привычным и навсегда вкоренится в создаваемую роль. Чтоб этому помочь, надо теперь вспоминать не самый поклон, а то общее состояние, при котором он родился, которое вызвало лишь на одно мгновение ощущение того внешнего образа, который, быть может, уже зародился и теперь ищет для себя внешней оболочки.

Так бывает, когда вспоминаешь забытую мысль, мелодию. Чем больше ищешь в себе самую мысль, тем старательнее она прячется от нас. Но если хорошо вспомнишь то место, условия, общее состояние, при котором родилась самая мысль, тогда она сама собой воскреснет в памяти. И я начал вспоминать то состояние, при котором у меня сам собой вырвался поклон, то есть карету с иконой, ухаб, поклон летчика, мои мысли по поводу анахронизма. Однако поклон не возвращался. Может быть, какие-то

внутренние толчки давали какой-то слабый намек. На этом моя внутренняя работа оборвалась, так как извозчик уже подъехал к театру и остановился у артистического подъезда.

Я слезаю и вхожу в театр с ощущением того, что я уже согрет и готов к репетиции. Факт оценен, "я есмь" почувствовано.

Вот я уже в театре и сижу в репетиционной комнате за большим столом. Вот начинается считка. Прочли первый акт. Режиссер морщится, и все сидят потупясь, не отрывая глаз от тетрадки. Недоумение, конфуз, растерянность и полное разочарование. Больше не хочется продолжать считку. Тетрадь мешает, необходимость смотреть в нее и считывать текст не находит себе жизненного оправдания.

Чувство хочет жить отдельно, само по себе и для себя, а слова болтаются отдельно, сами по себе, или выплевываются целыми фразами, мешают и кажутся лишними. Между тем до считки мы были уверены, что роля настолько созрели в душе, что стоит заговорить текст – и все оживет.

Какое неожиданное разочарование! Оно не только смутило, но и убило веру в себя и в правильность всей большой уже выполненной внутри себя работы. И мы сидим теперь, как в воду опущенные и думаем про себя приблизительно так: "Куда же девалось все то, что мы так долго искали, что мы с таким трудом создавали в тишине кабинета и бессонных ночей?" Вот, например, я же чувствовал в себе, сознавал, видел внутренним зрением, слышал внутренним слухом, я предчувствовал, душевно и физически невидимый внутренний образ изображаемого лица и всю жизнь его человеческого духа. Куда же девались теперь эти ощущения? Они точно расплылись на мелкие составные части, и нет возможности разыскать и собрать их в себе самом.

Какая досада! Я нес сюда душевные богатства, накопленные жизнью, и вдруг потерял их и сижу теперь, точно ограбленный нищий, с опустевшей душой. Хуже того, я чувствую, что на место накопленных творческих ценностей моей души вернулись дешевые актерские привычки, приемы, занесенные штампы, напряженный голос, набитые интонации. Я чувствую, что вместо стройного порядка и гармонии, которую я ощущал раньше в душе при домашней работе, во мне вспыхнула анархия мышц и актерских привычек, которые я не в силах ничем укротить. Я чувствую, что потерял так долго создаваемую партитуру и что мне надо вновь начинать сначала всю работу. Тогда, в первую пробную считку, я чувствовал себя мастером, а теперь – беспомощным учеником. Тогда я уверенно пользовался штампами и был виртуозом в своем ремесле. Теперь я неуверенно стараюсь жить и воплощать [роль] и делаю это, как ученик. Куда же все девалось?

Ответ на эти мучительные вопросы очень ясен и прост. Сколько бы ни играл артист, но такие минуты бессилия, как потуги при родах, – неизбежны при рождении роли. Сколько бы ролей он ни создавал, сколько бы лет ни служил в театре, какой бы опыт он ни приобрел, – ему никогда не уйти от таких неудач, от таких творческих сомнений, мук и недоумений, которые все мы переживаем теперь. И сколько бы раз ни повторялось такое состояние,



оно всегда будет казаться страшным, безнадежным, непоправимым именно в тот момент, когда это" состояние овладевает артистом.

Никакой опыт, никакие уговоры не убеждают артистов в том, что такие неудачи преждевременных счюток – неизбежное и нормальное явление. Артист всегда забывает, что творческая работа по переживанию и воплощению должна быть проделана не сразу, в один прием, а постепенно, в несколько приемов и стадий. Сначала, как мы уже видели, роль переживается и мысленно воплощается в воображении во время бессонных ночей, потом – более сознательно, в тиши кабинета, потом – на интимных репетициях, потом – в присутствии единичных зрителей или посторонних людей, потом – на целом ряде генеральных репетиций и, наконец, на бесконечном ряде спектаклей. И каждый раз работа проделывается сызнова.

В этой долгой и сложной работе заключаются творческие потуги артиста, рождение, рост, болезни, воспитание, зрелость роли.

Таким образом, на очередь ставится вопрос, как вновь создать на интимной репетиции уже раз созданную дома роль. Эту работу лучше всего начать с этюдов. И действительно, режиссер спокойно и бодро объявил нам, что, как и следовало ожидать, пробная считка показала, что мы еще не доросли до чистейшего текста Грибоедова. Нельзя без нужды и раньше времени мять и изнашивать слова ролей и пьесы. Предлагает прекратить считку.

Словесный текст драматического произведения, тем более гениального, является наиболее ясным, точным и конкретным выразителем невидимых чувств и мыслей самого писателя, героев его пьесы. В самом деле, под каждым словом гениального текста скрыто чувство или мысль, его породившая и его оправдывающая. Пустые слова, как орехи без сердцевины, как концепты без содержания, не нужны и вредны. Они загромаждают роль, грязнят рисунок; их надо выбрасывать, как сор и лишний балласт.

Пока артист не подложит под каждое слово текста живое чувство, это слово оправдывающее, – слова роли остаются мертвыми и лишними.

В гениальном произведении нет ни одного лишнего слова – там все [слова] необходимы и важны. Их ровно столько, сколько нужно для передачи сверхзадачи и сквозного действия пьесы. В нем нет ни одного лишнего момента, нет лишнего чувства, а следовательно, и лишних слов. И в партитуре роли, создаваемой артистом, также не должно быть ни одного лишнего чувства, а должны быть только необходимые для выполнения сверхзадачи и сквозного действия. Только тогда, когда артист заготовит такую партитуру и внутренний образ, гениальный текст Грибоедова окажется как раз по мерке новому созданию артиста. Для того чтоб каждое слово гениального текста стало необходимым, нужно, чтоб не было лишних чувств. Гениальное произведение требует и гениальной партитуры. Пока она не будет создана, – всегда будет или слишком много или мало слов, слишком много или слишком мало чувств.

Если многие слова текста "Горе от ума" оказались лишними, это, конечно, не значит, что они негодны, а значит только, что партитура роли

еще недостаточно закончена и требует проверки на самой сцене, в самом творческом действии. Мало постигнуть тайну, чувство, мысль – надо уметь провести их в жизнь. Мало ли гениальных открытий погибает только потому, что изобретатель не умеет так же гениально выполнить свое изобретение, как гениально он его задумал!

И в нашем искусстве происходит то же. Мало ли гениальных актеров погибает оттого, что у них не хватает творческой инициативы проявить себя! [Поэтому] мало пережить роль, мало создать свою партитуру – надо уметь передать ее в красивой сценической форме. Раз что поэт уже заготовил для этого словесную форму и эта форма гениальна, то лучше всего пользоваться ею. Но гениальный текст сжат, и это не мешает ему быть глубоким и содержательным. Партитура роли должна быть также сжатой, глубокой и содержательной. И самая форма воплощения и его приемы должны быть таковыми же. Поэтому надо уплотнить самую партитуру, сгустить форму ее передачи и найти яркие, краткие и содержательные формы воплощения. Только тогда очищенный от всего лишнего чистейший текст произведения, меткие слова, передающие духовную сущность, образные выражения, несколькими словами вылепляющие целые образы, острые рифмы, оттачивающие замыслы поэта, делают гениальный текст писателя наилучшей словесной формой для артиста.

Когда артист в своем творчестве дорастет до такого гениального текста, слова роли будут сами проситься и ложиться ему на язык. Тогда текст поэта станет наилучшей, необходимой и самой удобной формой словесного воплощения для выявления артистом его собственных творческих чувств и всей его душевной партитуры. Тогда чужие слова поэта станут собственными словами артиста, а самый текст поэта – наилучшей партитурой артиста. Тогда необыкновенный стих и рифмы Грибоедова будут нужны не только для услаждения слуха, но и для остроты и законченности передачи самого чувства, переживания и всей партитуры артиста. Так в музыке, чистейшая фиоритура и *staccato* дают законченность всей фразе и мелодии. Это случается тогда, когда партитура роли [соответствует] гениальному произведению поэта, когда в артисте не только вполне созреют и заживут, но и очистятся от всего лишнего, отложатся, как кристаллы, все чувства, задачи, творческие толчки и побуждения, из которых создается живой человеческий дух роли, когда они нанижутся на сквозное действие роли, как бусы на нить, в том же последовательном порядке, когда не только душа, но и тело привыкнет к этой логике и последовательности чувств.

В большинстве случаев словесный текст писателя становится нужным артисту в самый последний период творчества, когда весь собранный духовный материал кристаллизуется в ряде определенных творческих моментов, а воплощение роли вырабатывает специфические для данной роли характерные приемы выражения чувств.

Это время еще не наступило. В том периоде, в котором застаёт нас первая считка, чистейший текст поэта еще только мешает. Артист еще не может достаточно полно и глубоко оценить и исчерпать его. Пока роль

находится в периоде искания форм воплощения, а партитура еще не проверена на сцене, – лишние чувства, приемы и формы, их выражающие, становятся неизбежны. Очищенный текст поэта кажется слишком коротким, его дополняют своими словами, разными вставками, "аканьем", "нуканьем", "вот" и т. д.

Мало того, на первых порах, в начальной стадии процесса воплощения, артист неумеренно и малоэкономно пользуется всем, что способно передать его творческое чувство: и словом, и голосом, и жестом, и движением, и действием, и мимикой. В этой стадии процесса воплощения артист не брезгует никакими средствами, лишь бы вызвать наружу зародившееся и созревшее внутри чувство. Ему кажется, что чем больше средств и приемов воплощения для каждого отдельного момента партитуры, тем богаче выбор, тем выпуклее и содержательнее само воплощение.

Но и в этом беспорядочном периоде искания средств воплощения далеко не всегда воплощение начинается с голоса и речи. Не только чужие слова автора, но и свои собственные слова слишком конкретны, чтобы выразить ими молодые, едва созревшие чувства партитуры.

Режиссер был прав, прервав считку. Было бы большим насилием продолжать ее. Неудачная считка прекращается, и нам предлагают перейти к этюдам на вольные темы. Это подготовительные упражнения по воплощению чувств, мыслей, действий и образов, аналогичных с чувствами, мыслями, действиями, образами живого организма роли. Такие упражнения должны быть очень разнообразны и систематичны. С их помощью, постепенно вводя все новые и новые обстоятельства, мы ощупываем природу каждого чувства, то есть его составные части, логику и последовательность.

На первых порах в этюдах на вольную тему надо выявлять в действии все случайные желания и задачи, которые сами собой рождаются в душе артиста в тот момент, когда он приступает к этюдам. Пусть эти хотения и задачи будут на первых порах вызваны не мнимыми фактами пьесы, а самой подлинной действительностью, которая на самом деле окружает артиста в момент выполнения этюда на репетиции. Пусть внутренние побуждения, которые сами собой рождаются в душе артиста в момент работы над этюдом, подсказывают ближайшую задачу и самую сверхзадачу этюда. Однако при этой работе не следует забывать предложенных автором пьесы и пережитых артистом обстоятельств жизни роли, пьесы, фамусовского дома и Москвы 20-х годов. Мне думается, что артисту было бы трудно отрешиться от них, – так сильно он успел сродниться с ними в течение предыдущего процесса переживания.

Поэтому артист начинает "быть", "существовать" среди окружающей его подлинной действительности, которую на этот раз он ощутил не только мысленно, в воображении, но и наяву под влиянием прошлого, настоящего и будущего роли, с внутренними, душевными побуждениями, родственными изображаемому лицу.

Однако как же это сделать? Надо связать действительность, окружающие меня обстоятельства, то есть фойе Московского Художественного театра и

репетицию, в нем происходящую, с обстоятельствами фамусовского дома и Москвы 20-х годов, с жизнью Чацкого, или, вернее, с моей собственной жизнью, поставленной во внутренние условия жизни героя пьесы, с его прошлым, настоящим и перспективой на будущее. Мне нетрудно зажечь жизнью мысленно и чувственно среди воображаемой обстановки. Но как зажечь этой жизнью среди современности, среди сегодняшней действительности? Как осмыслить мое присутствие в Московском Художественном театре? Как оправдать все окружающие меня теперь обстоятельства на репетиции? Как мне получить право быть здесь, в этой комнате, не порывая тесной связи с жизнью, аналогичной жизни Чацкого?

Новая творческая задача, прежде всего, приводит в действие все двигатели моей психической жизни: волю, ум, эмоцию. Новая задача будит воображение. Оно уже заработало.

– А почему бы Станиславскому, даже в условиях жизни Чацкого, не иметь друзей среди артистов Художественного театра, – фантазирует воображение.

– Странно, если бы было иначе, – подтверждает ум. – Люди, подобные Чацкому, не могут не интересоваться искусством. Сам Чацкий, если б он жил в 20--30-х годах, не мог бы не быть в кружке славянофилов, патриотов, среди которых были и артисты и сам Михаил Семенович Щепкин. Живи Чацкий теперь, он, наверное, бывал бы частым гостем в театрах и имел бы друзей среди артистов.

– Но как связать его присутствие на репетиции именно теперь, сегодня, тотчас после возвращения из-за границы, – недоумевает чувство.

– Так ли это важно для настоящего этюда? Я мог приехать из-за границы не сегодня, а вчера, третьего дня, – изворачивается воображение

– Но как же Софья попала сюда? – придирается чувство.

– Она мешает? Так пусть ее не будет, – уступает воображение.

– А как же без нее? – спорит чувство.

– Она потом приедет, – успокаивает воображение.

– Ну положим...

– Теперь как мне примириться с анахронизмом, – беспокоится чувство, – как связать Чацкого с этой комнатой во вкусе ужасного art nouveau?

– Оно, по-вашему, ужасно? Тем лучше! Критикуйте, осмеивайте, острите над этой глупой отделкой, как острил и осмеивал все пошрое сам Чацкий, – подзуживает воображение.

– Зачем придирается к каждой мелочи, чтоб мешать сближению с Чацким и ставить новые препятствия творчеству? Артист должен быть покладистым. Он должен, как ребенок, уметь играть во все игрушки, пользоваться всем, что ему подсказывает действительность, – заключает ум. – Не лучше ли поступить наоборот – искать всего, что сближает с ролью?

В ответ на это наставление творческое чувство сдерживает свою нервность и не протестует против мудрых слов ума.

– Кто же все эти люди? – спрашивает чувство уже более сдержанно.

– Те же, кто и в действительности. Это артисты Художественного театра, -- объясняет воображение.

– Нет, по-моему, вот тот, что сидит против меня, не артист, а "тот черномазенький, на ножках журавлиных", – не без яда заявляет чувство.

– Тем лучше. И ведь правда, правда, он похож на "черномазенького", – поддакивает чувство.

Найденное сходство с "черномазеньким" мне доставило истинное удовольствие, так как, каюсь, сидящий против меня артист не пользуется моей симпатией. Сам Чацкий смотрел бы на "черномазенького", именно так, как я смотрю теперь на моего партнера по этюду.

Схватившись за это едва зародившееся чувство, сближающее меня с Чацким, я спешу поздороваться с "черномазеньким" так, как бы это сделал сам элегантный, наловчившийся в заграничных салонах Чацкий.

Но я жестоко наказан за мою торопливость и нетерпение. Все штампы специфически театрального изящества и бонтона точно ждали случая, чтоб вырваться из западни. Локоть вывернулся в сторону при рукопожатии, рука закруглилась, точно дуга, свистящие *з и с* просвистели, прошипели "ззздррравссстуйте", небрежная важность изуродовала походку, вся театральная пошлость сбежалась со всех сторон и заработала во мне.

Коченея от стыда, я ненавидел моего товарища, ненавидел себя и решил, что больше не сделаю ни одного движения. Долго я сидел, коченея в неподвижности, и успокаивал себя, говоря: "Ничего. Это нормально. Я должен был знать результат торопливости. Пока тысячи тысяч паутинок творческих хотений не переплетутся между собой в крепкие толстые канаты, мне не удастся побороть упражненных актерских мышц, которые тупо предаются анархии, лишь только им дают волю. Паутине не осилить грубой веревки. Остается ждать, пока творческая воля окрепнет еще больше и подчинит все тело своей инициативе".

Пока я рассуждал таким образом, мой "черномазенький" товарищ, разыгравшись вовсю, точно нарочно, демонстрировал мне все ужасные результаты такой мышечной анархии.

Словно в укор мне, он со смакованием, уверенностью, блеском, пошлым шиком проделывал то же самое, что и я, точно отражая в себе меня самого. Мне казалось, что мы сразу очутились на подмостках скверного провинциального театра. Я застыл от конфуза, боли, досады, отчаяния и страха. Я не мог поднять глаз, не знал, как выдернуть руку из руки "черномазенького", как уйти от его самодовольной актерской уверенности. А он, точно назло, все веселее ломался передо мной, шаркал своими "журавлиными ножками", поправлял мнимый монокль и грассировал, как самый плохой провинциальный актер на светские роли. Он приплясывал фатом, визжал вместо смеха, улыбался какой-то собачьей улыбкой, чистил для элегантности ногти, с той же целью небрежно играл цепочкой от часов, принимал самые банальные театральные позы, ежесекундно менял их, как в калейдоскопе. Он говорил такие пошлости, такую бессмыслицу, которые явно доказывали, что слова нужны ему ради слов, ради пустого звука.

– Да... без сомнения, – лепетал он, – что и говорить... в некотором роде. Э-э-э! Знаете, что я думаю? Да! По-моему, не подлежит сомнению, что человеческая жизнь... э... коротка, как вот этот, вот этот... – Он стал рыться в карманах, точно ища там сравнения, и вынул зубочистку. – Вот как эта зубочистка. Да... э... это несомненно, несомнительно, несовместительно, непозволительно...

Чем дальше, тем глупее становилась его напряженная болтовня, похожая на бессвязный бред. "Черномазенький" стал еще более неприятен, и мне хотелось излить свое недоброе к нему чувство. Как это сделать? Словами?.. Обидится. Руками, жестами, действиями? Не драться же с ним. Остаются глаза и лицо. К их помощи я по необходимости и инстинкту и прибег.

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

И я почувствовал в эту минуту, что выявление чувств, еще яе получивших ясных, конкретных телесных форм, лучше всего начинать с глаз и лица.

В первый период воплощения переживаемые чувства должны передаваться с помощью глаз, лица, мимики. Я понял, что в первый период творчества надо по возможности избегать действий, движений, слов, чтоб не вызвать анархию, которая рвет все паутинки едва зародившихся хотений и создает анархию мышц. Найдя исход своему чувству, избавившись от необходимости во что бы то ни стало воплощать, играть, я сразу освободился от мышечного напряжения, совершенно успокоился, почувствовал себя не какой-то представляльной машиной, а человеком. И все вокруг стало нормально и естественно. Вот я уже сижу спокойно и наблюдаю за кривляющимся "черномазеньким", внутренне смеюсь над ним, не хочу скрывать своего чувства и даю ему волю.

В это время только что начавшаяся репетиция была прервана; вошел служащий с бумагой. Это был адрес по случаю какого-то юбилейного торжества. Надо было расписаться на листе всей труппе. Пока бумага переходила из рук в руки, я не переставал наблюдать за "черномазеньким". Он важно сидел в ожидании, что ему поднесут бумагу для подписи, но она каким-то образом попала прежде ко мне.

Поддаваясь недоброму чувству, ради шутовства, я с деланным почтением уступил свою очередь "черномазенькому". Он принял мою любезность как должное и, не поблагодарив меня, стал очень важно читать текст адреса. Подписав бумагу, он бросил перо, не передав его мне.

Его невоспитанность рассердила меня, но я вспомнил этюд и решил воспользоваться своей вспышкой для творческих целей.

Чацкий не стал бы сердиться на такого господина, – подумал я, – он подшутил бы над ним.

Я поторопился подписать адрес, чтоб догнать отошедшего "черномазенького", который направлялся к выходу, и, подобно Чацкому, подсмеяться над ним. Но меня по пути перехватил другой из моих товарищей, большой любитель глубокомысленно философствовать на глупые темы.

– Знаете ли, – загудел он многозначительно на своих низких нотах, – мне пришла мысль, что поэт недаром назвал действующее лицо, которое я играю, Скалозубом. Очевидно, у него, знаете ли, должна быть какая-то привычка...

– Скалить зубы, – подсказал я.

Я не терплю тугодумов в искусстве. Мне досадно, когда это опасное для артиста свойство сживается каким-то образом с талантом. А мой товарищ был талантлив и неглуп.

Бывает такое совпадение: в жизни – умен, в искусстве – глуп. Раздражительный, почти резкий ответ уже лежал у меня на языке, но я опять вспомнил об этюде, о Чацком, и мне снова показалось, что он отнесся бы к чудаку иначе. Я сдержался.

– Мне не приходило это в голову, – начал я трунить над ним. – Должно быть, Грибоедов характеризовал фамилиями не одного Скалозуба, а всех действующих лиц. Например, Хлестова – потому что она всем хлестко отвечает. Тугоуховский – потому что он туг на ухо. Загорецкий?! Должно быть, он быстро загорается. Репетилов?! Уж не потому ли, что роль требует многих репетиций? Предупредите исполнителя, он ленив. Кстати, не забудьте и меня. Подумайте, почему Грибоедов назвал мою роль Чацким?

Мне показалось, что, когда я отошел от него, тугодум принялся глубокомысленно думать над вопросом. Вероятно, Чацкий сумел бы подшутить остроумнее меня, но самые взаимоотношения его и чудака показались мне аналогичными с теми, которые я только что установил с товарищем.

Однако, – подумал я, – сам того не замечая, я заговорил почти от лица самого Чацкого и заговорил очень просто, без штампов. Между тем полчаса назад настоящие, подлинные слова роли были мне не нужны. Почему же это так?

Секрет в том, что между своими и чужими словами "дистанция огромного размера". Свои слова являются непосредственным выразителем собственных чувств, между тем как чужие слова, пока они не сделались своими собственными, не более как знаки будущих, еще не заживших в артисте чувств. Свои слова нужны в начальном периоде воплощения, так как они помогают вытаскивать изнутри зажившее, но еще не воплощенное чувство.

Пока переживание и внутреннее действие настолько интимны, что не только слово, но даже и физическое движение и действие почти еще не нужны. Пришлось бы заставлять, насиловать себя, чтобы во что бы то ни стало вызывать эти внешние действия.

Однако, если чужие слова поэта еще не нужны, это не значит, что при дальнейшей работе нельзя пользоваться словом. Напротив, свои слова будут скоро очень нужны. [Они] помогают мимике и движению при поисках формы в процессе воплощения. Однако и свои слова выражают более определившиеся, уже конкретные переживания, мысли, чувства.

Воплощение пережитых для роли чувств легче всего совершается с помощью глаз, лица, мимики. Чего не могут досказать глаза, договаривается и поясняется голосом, словами, интонацией, речью. Для усиления и пояснения их чувство и мысль образно иллюстрируются жестом и движением. Физическое же действие окончательно завершает и фактически выполняет стремление творческой воли.

Таким образом, жизнь человеческого духа прежде всего отражается глазами и лицом. "Язык глаз и лица" настолько тонок, что он передает переживания, мысли и чувства едва заметными, почти неуловимыми движениями мышц. Необходимо полное и непосредственное их подчинение чувству. При этом всякое произвольное, механическое напряжение мышц глаз и лица, – происходит ли оно от смущения, волнения, тика, или другого насилия, – портит все дело. Грубая судорога мышц совершенно искажает тончайший, едва уловимый "язык глаз и лица". Поэтому первая забота артиста заключается в том, чтоб оградить свой наиболее тонкий зрительный и лицевой аппарат от всякого вольного или невольного насилия и анархии мышц.

Как же этого достигнуть? Это достигается с помощью антипривычки, постепенно и естественно прививаемой с помощью систематического упражнения. Секрет в том, что нельзя вырывать дурную привычку, не поставив на ее место чего-нибудь другого, более верного и естественного. Поэтому лучше всего вытеснять дурную привычку хорошей. Так, например, изгонять привычку мышечной судороги или зажима привычкой мышечного освобождения.

Вслед за глазами невольно по смежности и соседству двигательных центров начинает работать, то есть выявлять чувство, лицо и его мимика. Оно менее тонко и красноречиво, чем глаза, для языка сверхсознания, но зато "язык мимики" несколько более конкретен. Вместе с тем он и достаточно красноречив для передачи без- и сверхсознательного. Мимика лица более конкретна, чем лучеиспускание глаз. В мимике больше имеешь дела с мускулом, и потому там ещё опаснее становится его анархия. В мимике по тем же причинам становится опаснее и штамп. Как с ним, так и с напряжением приходится гораздо серьезнее бороться. Напряжение и штамп уродуют чувство при передаче до неузнаваемости. Необходимо и в мимике уметь бороться и с напряжением и со штампом, дабы мимика оставалась в непосредственной связи с внутренним чувством и являлась точным, непосредственным его выразителем.

По мере выяснения отдельных задач, кусков и всей партитуры вслед за глазами и лицом само собой рождается произвольная естественная потребность выполнить желания, стремления своей творческой воли. Артист,



сам того не замечая, начинает действовать. Действие, естественно, вызывает движение всего тела, походку и проч. И к телу предъявляется такое же требование, как к глазам и лицу, то есть и тело, должно отзываться на самые тончайшие, неуловимые ощущения духа и красноречиво говорить о них. И тело надо охранять от произвольного насилия и мышечного напряжения, убивающих тонкость и выразительность языка, пластики и движения.

В теле еще больше материального, больше мышц, а потому и больше возможностей для напряжения и штампов. Поэтому в теле надо еще больше заботиться о борьбе с напряжением, штампом, ради его рабского подчинения внутренней жизни. Это – одна из причин, почему телесное выявление роли надо приберегать к самому концу работы, когда внутренняя сторона жизни роли совершенно окрепнет и подчинит себе всецело не только аппарат выявления – глаза, мимику, голос, но и самое тело. Тогда, под непосредственным руководством внутреннего чувства, мертвящие душу штампы станут менее тлетворны и опасны.

Пусть тело начинает действовать тогда, когда уже нет возможности его сдержать и когда вслед за глазами, мимикой тело почувствует глубокую внутреннюю сущность переживаемого чувства и внутренней задачи, им зарождаемой, и в нем само собой, произвольно родится инстинктивная, естественная потребность выполнять желание и стремление своей творческой воли в физическом действии и задаче. Тело начинает двигаться, действовать. Беда, если не удастся подчинить тело единой воле чувства. Беда, если в теле разовьется анархия, если оно неясно или грубо, общо поймет побуждения чувства. Все тлетворные штампы выйдут наружу, исказят до уродства или совершенно убьют тонкие, нежные, неуловимые побуждения чувства, которое убежит в свои тайники, отказавшись от творчества и отдав власть грубой силе телесных мускулов.

В телесной борьбе со штампом и напряжением не надо забывать, что запрещением ничего не сделаешь. Надо дурное вытеснить хорошим, то есть не запрещать, а увлекать тело работой по красивому внешнему артистическому выявлению чувства. Если же ограничиться запрещением, то вместо одного напряжения к штампа явятся десять новых. Это закон, что на пустое место тотчас же садится штамп, точно сорная трава.

Жест сам по себе и для себя, жест ради жеста – насилие над внутренним чувством и его естественным выявлением.

После того как все главные, самые чуткие средства передачи жизни духа через глаза, мимику будут исчерпаны, можно обращаться к помощи голоса, звука, слова, интонации, речи. И здесь не надо насилия. Пусть первое время задачи партитуры [роли] передаются своими словами. Для этого надо проделать ряд соответствующих этюдов на выявление глазами, мимикой, голосом задач партитуры роли.

Драматург с его текстом, раз что он талантлив, в конце концов понадобится артисту. Артист поймет, что лучшей словесной формы, чем та, которую заготовил поэт для выражения волевой партитуры и внутреннего переживания артиста, – последнему не создать. Поэтому, если роль пережита

по линии, указанной поэтом, проще и удобнее всего для артиста выявлять свое переживание и партитуру роли с помощью слов и голоса. Он должен научиться правильно произносить текст роли: то есть голосом, интонацией выявлять созданную совместно с поэтом партитуру роли.

Далеко не все умеют это делать. Одни актеры играют только на словах, любят своим голосом или звучностью текста. Это не одно и то же, что выполнять задачи партитуры (роли). Другие, напротив, умеют отлично жить ролью помимо текста, а слова им нужны только как те или иные звуки, чтобы при помощи их выражать обобщенные чувства. Их чувство течет и развивается помимо текста роли. Текст только мешает, он им не нужен, потому что актеры лишь механически болтают слова роли и просыпают их, как бисер. Им важно пережить ряд общих намеченных переживаний. Это они могут делать помимо слов.

Между тем каждое слово на сцене должно быть значительно, важно и нужно. Оно должно цениться на вес золота. Лишнее слово – пустой звук, который надо выбрасывать из текста, как сор или лишний балласт, так как он только загромождает роль и тормозит ее переживания. Избранные слова, наиболее типичные для передачи мысли или чувства, должны быть значительны, важны и ярко окрашены теми чувствами, которыми живет артист. Такие слова должны выделяться не простым внешним напором (клевать подбородком), а они должны насыщаться творческим чувством, подаваться в соку нашего чувства, с особым старанием и любовью. Лишить фразу таких слов – то же, что вынуть душу из живого создания.

В свою очередь, и каждое слово имеет свою душу. Она проявляется в той гласной, которую заставляет голос ярко и трепетно звучать при надобности. Однако беда, если все гласные, все фразы роли одинаково важно, ярко, четко и значительно произносятся. Получается трескотня наподобие барабанной дроби.

Если драматург должен уметь сделать артиста своим ближайшим сотрудником, то и артист должен уметь сделать драматурга своим ближайшим помощником. Это сближение идет от души слов и текста, которую надо уметь чувствовать и передавать и выявлять в звуке и слове.

Мимика, глаза, жест являются более абстрактным, обобщенным выразителем чувств. Слово более определенно его выразит. Поэтому по мере дальнейшей кристаллизации партитуры в более конкретные задачи, куски и стремления растет потребность в слове.

Правда, под словами и между словами можно передать многое при помощи глаз, мимики, в психологических паузах. Зато при передаче всего сознательного, определенного, конкретного, частного, осязаемого, материального – слово становится необходимым. Тем более оно необходимо для передачи мысли, идеи, которые требуют передачи частных и конкретного. Но в голосе и речи также опасность напряжения и штампа. Голосовое напряжение портит звук, произношение, интонацию, делая их неподвижными, грубыми, а голосовые штампы, так точно, как и трафареты интонации, необыкновенно упорны и грубы. Надо уметь усиленно бороться и

с напряжением голоса и со штампом для того, чтоб голос, речь и интонация оставались и на сцене в полной зависимости от внутреннего чувства и являлись бы его непосредственным точным и рабским выразителем.

Тело, весь физический аппарат артиста непременно должен быть также постоянно в неразъединимой связи и рабском подчинении у его души и творческой воли. Беда, если инициатива перейдет к телу артиста и наступит анархия мышц, актерских привычек, условностей, убивающих процесс естественного воплощения.

Механические привычки актерского упражненного тела и мышц чрезвычайно сильны, упорны и тупы. Они подобны услужливому глупцу, который опаснее врага. Внешние приемы воплощения роли, ее механические штампы усваиваются необыкновенно быстро и запоминаются надолго; ведь мышечная память человека, и особенно актера, чрезвычайно сильно развита. Наоборот, аффективная память, то есть память наших чувствований, ощущений и переживаний, чрезвычайно неустойчива.

Чувство – паутина, мышцы – веревки. Паутина не осилит веревки; чтобы сравняться с нею, нужно сплести множество паутин между собой. То же и в творчестве артиста. Чтобы подчинить физический аппарат артиста с его грубыми мышцами нежному чувству, надо прежде сплести целую сложную и крепкую нить из душевных ощущений, чувств, переживаний самого артиста, приспособленных к роли и аналогичных с нею.

Беда, если произойдет вывих между душой и телом, между чувством и словом, между внутренними и внешними действиями и движением.

Беда, если телесный инструмент артиста будет фальшивить, детонировать и искажать передаваемое чувство. Случится то же, что с мелодией, передаваемой на расстроенном инструменте. И чем вернее чувство и чем непосредственнее его передача, тем досаднее разлад и детонация.

Воплощение партитуры чувства, страсти должно быть не только точно, но и красиво, пластично, звучно, красочно, гармонично. Творческое воплощение должно быть художественным, возвышающим, увлекательным, красивым, благородным. Нельзя выявлять возвышенное – пошлым, благородное – вульгарным, красивое – уродливым. Поэтому, чем утонченнее переживание, тем совершеннее должен быть инструмент, его передающий.

Уличному, плохому скрипачу не нужен "страдивариус". Простая скрипка передаст его чувства. Но Паганини "страдивариус" необходим для передачи всей утонченности и сложности его гениальной души. И чем содержательнее внутреннее творчество артиста, тем красивее должен быть его голос, тем совершеннее должна быть его дикция, тем выразительнее должна быть его мимика, пластичнее движения, подвижнее и тоньше весь телесный аппарат воплощения. Сценическое воплощение, как и всякая художественная форма, только тогда хорошо, когда оно не только верно, но и художественно выявляет внутреннюю суть произведения. Какова суть, такова и ее форма. И если последовала неудача – виновата не форма, а творческое чувство, ее породившее.

Главное – не вывихивать своего аппарата воплощения, то есть мимики, голоса, жеста, тела. Для этого [нужно не] прерывать непосредственной связи этого аппарата воплощения с внутренней жизнью, то есть с хотениями, волевыми толчками и всей жизнью человеческого духа роли.

Что же вывихивает? Всякая условность игры, внешнее представление, ломанье, штампы и все, что не подсказано изнутри, а взято извне, без душевного участия.

Поэтому я против гекзаметра. Нужды нет, что он развивает и голос и дикцию, но при этом слова говорятся не ради внутреннего смысла, а ради внешнего повышения и понижения голоса. Есть другие средства исправлять голос. Это слишком дорогое средство. "Бехштейн" – хороший ящик, но из этого не следует, что в него можно ссыпать овес.

Тело, движения, мимика, голос и все средства передачи тончайших внутренних переживаний должны быть чрезвычайно упражнены и развиты. Они должны быть гибки и выразительны, чрезвычайно чутки, чтоб выразить едва уловимые, непередаваемые оттенки внутреннего чувства в интонации, речи, звуке голоса, движениях, теле, мимике, взгляде и проч. Умение держать свое тело в полном повиновении у чувства является одной из забот внешней техники воплощения.

Однако даже самый совершенный телесный аппарат артиста не может передать многих непередаваемых, сверхсознательных, невидимых чувств и переживаний. Для передачи их существуют иные пути. Дело в том, что переживаемое чувство передается не только видимыми, но и неуловимыми средствами и путями и непосредственно из души в душу. Люди общаются между собой невидимыми душевными токами, излучениями чувства, вибрациями, приказами воли. Этот путь из души в душу наиболее прямой, непосредственно воздействующий, наиболее действительный, сильный, сценичный для передачи непередаваемого, сверхсознательного, не поддающегося ни слову, ни жесту. Переживая сам, заставляешь жить других людей, с которыми находишься в общении или присутствуешь при нем.

Большая и давнишняя ошибка артистов состоит в том, что они считают сценичным только то, что доступно слуху и зрению толпы в обширном здании театра, в рассеивающей обстановке публичного творчества. Но разве театр существует только для услаждения глаза и уха? Разве все, чем живет наша душа, может быть передано только словом, звуком, жестом и движением? Разве единственный путь общения людей между собой – зрительный и слуховой?

Неотразимость, заразительность, сила непосредственного общения через невидимое излучение человеческой воли и чувства очень велики. С помощью его гипнотизируют людей, укрощают зверей или разъяренную толпу, факиры умерщвляют и вновь воскрешают людей; артисты же наполняют невидимыми лучами и токами своего чувства все здание зрительного зала и покоряют толпу.

Некоторые думают, что условия публичного творчества мешают этому; напротив, они благоприятствуют такому общению, так как атмосфера

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

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

До сих пор речь шла о передаче и воплощении внутренней партитуры образа, которая содержит в себе саму духовную суть роли. Но у живого организма роли есть и внешний образ, тело, которое надо воплотить в гриме, в типичном для роли голосе, в манере говорить и интонировать, то есть в речи, в типической походке, в манерах, в движениях, в жестах, действиях.

Самое лучшее, когда внутренний образ сам собой подсказывает внешний образ и он естественно воплощается, руководимый чувством. Внешний образ роли ощупывается и передается как сознательно, так и бессознательно, интуитивными путями.

Сознательные средства воплощения образа прежде всего заключаются в мысленном создании внешнего образа с помощью воображения, внутреннего зрения, слуха и проч. Артист старается увидеть внутренним взором внешность, костюм, походку, движение и проч. изображаемого лица. Он мысленно ищет образцов в своей зрительной и иной памяти. Он вспоминает внешность знакомых ему по жизни людей. У одних он заимствует одну часть их телесной природы, у других – другую. Он комбинирует их между собой, складывает их, составляет из них ту внешность, которая ему мерещится.

Однако далеко не всегда артист находит в себе самом и в своей памяти нужный ему материал. Тогда ничего не остается делать, как искать его вне себя. Приходится искать, подобно художнику, живую подлинную натуру как образец для творчества. Артист пылливо ищет натуру в тех людях, с которыми он сталкивается на улице, в театре, дома, или идет их искать там, где по классам или кастам группируются военные, чиновники, купцы, аристократы, крестьяне и проч. Удача найти случайно тот материал, который ищешь, выпадает не часто. Как быть, если актеру не посчастливится в этом смысле? Каждый артист должен собирать материал, обогащающий его воображение при создании внешнего образа изображаемого лица, то есть грима, фигуры, манеры держаться и проч. Для этого он должен собирать (коллекционировать) всевозможные фотографии, гравюры, картины,

наброски гримов, типичные лица, изображение внешних образов или описание их в литературе. Такой материал в минуты оскудения воображения дает ему творческие толчки и намеки, возбуждает аффективную память, напоминая ей то, что когда-то было хорошо знакомо, но теперь забыто.

Если и этот материал не помогает, тогда надо искать нового приема, помогающего вызвать толчок, необходимый для заснувшего воображения. Попробуйте сделать схематический рисунок того лица, фигуры, которые ищете, то есть черты лица, рот, брови, морщины, линии тела, покрой платья и проч. Такой рисунок, нарисованный одними штрихами, создает комбинацию линий, дающую, точно в карикатуре, наиболее типичное для внешности образа.

Найдя такую схему, надо перевести все ее типичные линии на свое собственное лицо и тело.

Нередко артист ищет материалы для образа в себе самом. Он пробует всевозможные прически из своих собственных волос, пробует на разные манеры держать брови, сокращает те или другие мышцы лица и тела, пробует разные приемы смотреть, ходить, жестикулировать, кланяться, здороваться, действовать. Все эти пробы случайно или сознательно дают намек на будущий внешний образ роли.

Еще яснее получается намек при пробном гриме. Надевая целый ряд париков, приклеивая целый ряд бород, усов, наклеек всевозможных цветов и фасонов, ища тоны лица, линии морщин, теней, световых пятен, наталкиваешься на то, что ищешь, а иногда и на совершенно для себя неожиданное. Заживши, внутренний образ узнает свое тело, наружность, походку и манеры. Такую же работу надо проделать при поиске костюма. Сначала ищешь в своей аффективной зрительной памяти, потом в рисунках, фотографиях и на картинах, потом ищешь в самой жизни, делаешь схемы, пробуешь надевать всевозможные платья разных покровов, подкалываешь их, меняешь фасон, пока не натолкнешься сознательно или случайно на то, что ищешь, или на то, чего никак не ожидаешь.

Походка, движения, внешние привычки также подсматриваются в жизни, в своем воображении или ищутся в себе самом. И это делается сознательно по воспоминаниям зрительной и иной памяти, или, наоборот, случайно, или интуитивно, бессознательно...

## ПОДХОД К РОЛИ

С. 377-379

1. Р\_а\_с\_с\_к\_а\_з (общий, не слишком подробный) фабулы пьесы.

2. И\_г\_р\_а\_т\_ь\_в\_н\_е\_ш\_н\_ю\_ю\_ф\_а\_б\_у\_л\_у по физическим действиям. Войти в комнату. Не войдешь, если не знаешь: откуда, куда, зачем. Поэтому ученик спрашивает оправдывающие [его действия] внешние, грубые факты фабулы. Оправдание грубых физических действий п\_р\_е\_д\_л\_а\_г\_а\_е\_м\_ы\_м\_и\_о\_б\_с\_т\_о\_я\_т\_е\_л\_ь\_с\_т\_в\_а\_м\_и (самые внешние, грубые). Действия выбираются из пьесы, недостающие –

выдумываются в духе произведения: что бы я сделал, "если б" с\_е\_й\_ч\_а\_с, с\_е\_г\_о\_д\_н\_я, з\_д\_е\_с\_ь... [находился в аналогичных с ролью обстоятельствах].

3. Э\_т\_ю\_д\_ы\_п\_о\_п\_р\_о\_ш\_л\_о\_м\_у, б\_у\_д\_у\_щ\_е\_м\_у (настоящее – на самой сцене); откуда пришел, куда ухожу, что было в промежутках между выходами.

4. Р\_а\_с\_с\_к\_а\_з (более подробный) физических действий и фабулы пьесы. Более тонкие, подробные и углубленные предлагаемые обстоятельства и "если б".

5. В\_р\_е\_м\_е\_н\_н\_о\_о\_п\_р\_е\_д\_е\_л\_я\_е\_т\_с\_я приблизительная, грубая, черновая с\_в\_е\_р\_х\_з\_а\_д\_а\_ч\_а. (Не Ленинград, а Тверь или даже полустанок по пути.)

6. На основании полученного материала – п\_р\_о\_в\_е\_д\_е\_н\_и\_е приблизительного, грубого, чернового с\_к\_в\_о\_з\_н\_о\_г\_о\_д\_е\_й\_с\_т\_в\_и\_я. Постоянный опрос: что бы я сделал, "если б"...

7. Для этого – д\_е\_л\_е\_н\_и\_е\_н\_а\_с\_а\_м\_ы\_е\_б\_о\_л\_ь\_ш\_и\_е ф\_и\_з\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_е\_к\_у\_с\_к\_и. (Без чего нет пьесы, без каких больших физических действий.)

8. В\_ы\_п\_о\_л\_н\_и\_т\_ь (с\_ы\_г\_р\_а\_т\_ь) эти грубые физические действия на основе вопроса: ч\_т\_о\_б\_ы\_я\_с\_д\_е\_л\_а\_л, "е\_с\_л\_и\_б"

9. Если большой кусок не охватывается, – временно д\_е\_л\_и\_т\_ь\_н\_а\_с\_р\_е\_д\_н\_и\_е\_и, е\_с\_л\_и\_н\_у\_ж\_н\_о, н\_а\_м\_е\_л\_к\_и\_е\_и\_с\_а\_м\_ы\_е\_м\_е\_л\_к\_и\_е\_к\_у\_с\_к\_и.

И\_з\_у\_ч\_е\_н\_и\_е\_п\_р\_и\_р\_о\_д\_ы\_ф\_и\_з\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_х\_д\_е\_й\_с\_т\_в\_и\_й. Строго соблюдать л\_о\_г\_и\_к\_у\_и\_п\_о\_с\_л\_е\_д\_о\_в\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о\_с\_т\_ь больших кусков и их составных частей, соединять в целые, большие беспредметные действия.

10. Создание л\_о\_г\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_й\_и\_п\_о\_с\_л\_е\_д\_о\_в\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о\_й\_л\_и\_н\_и\_и\_о\_р\_г\_а\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_х, ф\_и\_з\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_х\_д\_е\_й\_с\_т\_в\_и\_й. Записать эту линию и укреплять ее на практике (много раз проходить по этой линии; играть ее, крепко фиксировать; освобождать от всего лишнего – 95% долой! Доводить до правды и веры).

Логика и последовательность физических действий приводят к п\_р\_а\_в\_д\_е\_и\_в\_е\_р\_е. Утвердить их через логику и последовательность, а не через правду ради правды.

11. Логика, последовательность, правда и вера, окруженные состоянием "з\_д\_е\_с\_ь, с\_е\_г\_о\_д\_н\_я, с\_е\_й\_ч\_а\_с", еще больше обосновываются и закрепляются.

12. Все вместе создает состояние "я есмь".

13. Где "я есмь" – там о\_р\_г\_а\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_а\_я\_п\_р\_и\_р\_о\_д\_а\_и\_ее\_подсознание.

14. До сих пор играли со своими словами. П\_е\_р\_в\_о\_е\_ч\_т\_е\_н\_и\_е\_т\_е\_к\_с\_т\_а. Ученики или артисты хватаются за нужные им, поразившие их отдельные слова и фразы авторского текста. Пусть записывают их и включают в текст роли среди своих случайных, произвольных слов.

Через некоторое время – второе, третье и прочие чтения с новыми записями и новыми включениями записанного в свой случайный, произвольный текст роли. Так постепенно, сначала отдельными оазисами, а потом и целыми длинными периодами роль заполняется словами автора. Останутся прогалины, но и они скоро заполнятся текстом пьесы – по чувству стиля, языка, фразы.

15. Т е к с т з а у ч и в а е т с я, фиксируется, но громко не произносится, чтоб не допускать механического болтания, чтоб не создалась линия трючков (словесных). Мизансцена тоже еще не зафиксирована, *чтобы* не допустить линии [заученной] мизансцены в соединении с линией механического болтания *слов*.

Долго играть и крепко утвердить линию логических и последовательных действий, правды, веры, "я есмь", органической природы и подсознания. При оправдании всех этих действий сами собой рождаются новые, более тонкие предлагаемые обстоятельства и более углубленное, широкое, обобщающее сквозное действие. При этой работе продолжать рассказывать все более и более подробно содержание пьесы. Незаметно оправдывать линии физических действий все более и более тонкими психологическими предлагаемыми обстоятельствами, сквозным действием и сверхзадачей.

16. Продолжать игру пьесы по установленным линиям. О словах думать и заменять их при игре т а т а т и р о в а н и е м.

17. Верная внутренняя линия наметилась при процессе оправдания физической и других линий. Закрепить ее еще крепче, так, чтоб словесный текст оставался у нее в подчинении, а не выбалтывался самостоятельно, механически. Продолжать играть пьесу с тататированием и одновременно продолжать работу по утверждению внутренней линии подтекста. Р а с с к а з ы в а т ь с в о и м и с л о в а м и: 1) о л и н и и м ы с л и, 2) о л и н и и в и д е н и й, 3) о б ь я с н я т ь эти обе линии своим партнерам по пьесе, чтоб создать общение и л и н и ю в н у т р е н н е г о д е й с т в и я. Это основные линии подтекста роли. У к р е п л я т ь к а к м о ж н о п р о ч н е е и п о с т о я н н о п о д д е р ж и в а т ь.

18. После того как линия укреплена за столом, ч и т а т ь п ь е с у с о с л о в а м и а в т о р а, с с и д е н и е м н а с в о и х р у к а х и с м а к с и м а л ь н о т о ч н о й п е р е д а ч е й п а р т н е р а м в с е х н а р а б о т а н н ы х л и н и й, д е й с т в и й, д е т а л е й в с е й п а р т и т у р ы.

19. То же самое – з а с т о л о м, с с в о б о ж д е н и е м р у к и т е л а, с н е к о т о р ы м и п е р е х о д а м и и с л у ч а й н ы м и м и з а н с ц е н а м и.

20. То же самое – н а с ц е н е с о с л у ч а й н ы м и м и з а н с ц е н а м и.

21. В ы р а б о т к а и у с т а н о в л е н и е п л а н и р о в к и д е к о р а ц и и (в ч е т ы р е х с т е н а х).



Каждого спросить: где бы он хотел (в какой обстановке) быть и играть. Пусть каждый представит свою планировку. Из всех поданных актерами планов создается планировка декорации.

22. В\_ы\_р\_а\_б\_о\_т\_к\_а\_и\_н\_а\_м\_е\_т\_к\_а\_м\_и\_з\_а\_н\_с\_ц\_е\_н.

Уставить сцену по установленной планировке и привести в нее актера. Спросить, где бы вы стали объясняться в любви, или убеждать партнера, говорить с ним по душам и проч. Куда удобнее было бы перейти, чтоб скрыть смущение. Пусть перейдут и делают все физические действия, необходимые по пьесе: искание книги в библиотеке, открывание окна, топка камина.

23. П\_р\_о\_в\_е\_р\_к\_а\_л\_и\_н\_и\_и\_п\_л\_а\_н\_и\_р\_о\_в\_о\_к\_и\_м\_и\_з\_а\_н\_с\_ц\_е\_н\_с\_п\_р\_о\_и\_з\_в\_о\_л\_ь\_н\_ы\_м\_о\_т\_к\_р\_ы\_в\_а\_н\_и\_е\_м\_т\_о\_й\_и\_л\_и\_д\_р\_у\_г\_о\_й\_с\_т\_е\_н\_ы.

24. Садиться за стол и проводить ряд бесед по литературной, политической, художественной и другим линиям.

25. Х\_а\_р\_а\_к\_т\_е\_р\_н\_о\_с\_т\_ь. Все то, что уже сделано, создало внутреннюю характерность. При этом характерность внешняя должна проявиться сама собой. Но как быть, если характерность (внешняя) не проявится? Пусть делают все, что уже сделано, но при хромоте ног, при коротком или длинном языке, при известном поставе ног, рук, тела, при известных, внешне усвоенных привычках, манерах. Если внешняя характерность не рождается сама собой, то прививайте ее внешне.

## **§ 2.2. Природа сценических переживаний актора**

Симонов П.В. Метод К.С.Станиславского и физиология эмоций. – М, 1962.  
С.С. 15-32

### Глава первая

#### ИСКУССТВО СЦЕНИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ

Драматический театр как род искусства есть отражение действительности в сценических образах путем воспроизведения картин общественной жизни человека, его поведения, его поступков в избранных драматургом обстоятельствах. Создание сценического образа, воспроизведение какого-то отрезка жизни действующего лица - вот та непосредственная задача, которая каждый раз встает перед актером, получившим роль. Несомненно, что решение этой задачи определяется прежде всего идейным замыслом автора пьесы, концепцией режиссера, ставящего спектакль, замыслом самого актера, т.е. сверхзадачей, по терминологии К. С. Станиславского. Исходным материалом для создания образа служит текст пьесы, обстоятельства, предлагаемые драматургом, реплики действующего лица. Воспроизведение жизни персонажа

драматического произведения требует от актера обширных и разносторонних знаний истории, быта, обычаев, манеры держаться, национальных особенностей, всего жизненного уклада, всей совокупности политических и моральных признаков эпохи, в которой происходит действие пьесы. С другой стороны, процесс создания сценического образа немислим без наличия у актера достаточного запаса профессиональных навыков и умений, к которым относятся: внешняя характерность, пластика, дикция, выразительная речь, обращение с предметами, умение носить костюм, гримироваться и т.д. и т.п.

Вооруженный текстом пьесы, знаниями о происходящих в ней событиях и профессиональными навыками, актер может произнести реплики, написанные драматургом, и выполнить действия, предусмотренные в ремарках. И все это не будет иметь никакого отношения к сценическому искусству в том высоком, реалистическом его понимании, которое единственно разделял и отстаивал К.С.Станиславский. Воспроизведение жизни действующего лица означает не механическое копирование внешней линии его поведения, а перевоплощение актера в изображаемый сценический персонаж. В творческом процессе перевоплощения цели, чувства, стремления и надежды изображаемого лица должны на время стать целями самого артиста, его чувствами, его стремлениями, его сокровенными надеждами. Представить – значит воспроизвести движения и слова, предусмотренные текстом пьесы. Перевоплотиться – значит пережить чувства сценического персонажа. Выражения «чувство» и «эмоция» обычно употребляются как синонимы. Для простоты изложения точно так же их будем употреблять и мы. Вместе с тем нельзя не согласиться с психологом А.Г.Ковалевым (1957), предлагающим разграничивать эти, далеко не равнозначные понятия. Под чувством понимается устойчивое отношение человека к явлениям действительности. Одно и то же чувство может реализоваться в различных эмоциях. Так чувство любви к Родине в зависимости от обстоятельств может породить эмоции гнева, радости или печали. Эмоции человека объективно выражаются в разнообразных двигательных актах – жестах, мимике, выразительных движениях тела, изменениях голоса и речи. К явлениям эмоциональной природы следует отнести интонации речи, усиление или ослабление громкости, речевой ритм, возникновение и продолжительность пауз (А.Н.Гвоздев, 1957). Переживание эмоций сопровождается тремором конечностей, изменениями мышечного тонуса, мигания и движения глаз. Особенно характерны для эмоций сдвиги в деятельности внутренних органов, вегетативные реакции организма – изменения дыхания, ритма сердцебиений, кровяного давления и объема сосудов, температуры кожи и ее сопротивления электрическому току, потоотделения, пилоmotorной реакции («гусиная кожа»), кожно-гальванического рефлекса, диаметра зрачков, движений желудка и кишечника, слюноотделения, секреторной функции эндокринных желез, клеточного и химического состава крови, обмена веществ. Изменения деятельности внутренних органов при переживании эмоций были описаны еще врачами древности – Авиценной, Гиппократом, Галеном. Таким образом,

эмоции человека имеют сложную многозвеньевую структуру, все компоненты которой, двигательные и вегетативные, тесно связаны между собой и включаются высшими регуляторами как целостный рефлекторный акт.

К.С.Станиславский выделил три основных типа воспроизведения эмоций актерами трех различных направлений. Актер-ремесленник воспроизводит внешнюю картину эмоции, не пытаясь вызвать в себе переживание, сходное с переживанием действующего лица, ни в процессе репетиционной работы, ни во время спектакля. К.С.Станиславский метко назвал такой тип воспроизведения чувств ремеслом подражания, передразнивания. Поскольку актер-ремесленник с самого начала идет от внешнего выражения эмоции, он неизбежно воспроизводит самые характерные, наиболее часто повторяющиеся ее признаки. Это отчасти обусловлено свойством нашей памяти улавливать прежде всего и удерживать особенно долго наиболее характерное в рассматриваемом предмете. Внешняя картина воспроизводимой эмоции становится предельно схематичной, обедненной превращается в своеобразный условный знак того или иного эмоционального состояния. Актер-ремесленник выражает, вернее обозначает, все случаи страха, гнева, радости при помощи одни и тех же жестов, интонаций, мимики. Эти условные приемы обозначения чувств становятся общими для всех представителей актерского ремесла. Штамп является характерной чертой ремесленничества. «Должно быть триста лет, - замечает К.С.Станиславский, - трагическое событие изображается выпученными глазами, потиранием лба, стискиванием головы, прижиманием рук к сердцу. Все это штамп» (1938, стр. 304). Штамп не может произвести большого впечатления на зрителя, не может вызвать в нем ответных чувств. С одной стороны в этом повинна схематичность внешнего выражения эмоции, отсутствие тех конкретных деталей, тех жизненных подробностей, которые сразу сообщают картине подлинную достоверность. С другой стороны, актер-ремесленник демонстрирует зрителю привычные, десятки раз повторявшиеся признаки эмоций. Создаваемые им картины внешнего выражения чувств лишены фактора новизны - могучего стимулятора высшей нервной деятельности, о значении которого мы будем подробнее говорить ниже.

Актер-ремесленник оказывается рабом созданных им штампов. Любое непредвиденное изменение в ходе спектакля, любая случайность способны выбить его из колеи, ибо актер становится беспомощным, если его лишит раз и навсегда закрепленных жестов, интонаций, пауз. Ощущая схематичность и невыразительность своих штампов, актер-ремесленник пытается оживить их искусственным взвинчиванием своих чувств. Как правило, в подобных случаях актерская эмоция приходит в противоречие с теми чувствами действующего лица, внешняя картина которых должна быть воспроизведена актером.

В отличие от актера-ремесленника актер искусства представления стремится пережить несколько раз чувства, совпадающие с чувствами

действующего лица. Переживая нужное ему чувство, актер запоминает внешнее выражение этого чувства и учится повторять внешнюю картину эмоции без соответствующего переживания. Память на движения, интонации, мимику - «мускульная память», как совершенно точно обозначает ее Станиславский, - развита у артистов представления чрезвычайно.

Избирательное воспроизведение двигательных компонентов эмоции хорошо демонстрируют опыты психолога К.И.Платонова (1957). Двум студентам театрального института было дано задание изобразить чувство радости. Один из них попытался вызвать у себя это чувство, второй ограничился чисто внешним рисунком. При помощи специальных приборов у первого актера были зарегистрированы характерные для эмоционального возбуждения сдвиги в деятельности внутренних органов. У второго испытуемого эти сдвиги полностью отсутствовали.

Нужно ли говорить, что воспроизведение эмоций в искусстве представления значительно богаче, естественнее, правдоподобнее, чем в актерском ремесле. Искусство представления дало театру целую плеяду блестящих исполнителей. Мы являемся современниками и свидетелями игры таких мастеров, как актеры театра Французской Комедии, английской труппы Питера Брука, французского Народного театра, возглавляемого Жаном Вилларом. Искусству представления принадлежит творчество выдающихся советских художников А.Коонен, Э.Гарина, С.Мартинсона и др. Однако театру представления в значительной мере присущи недостатки, которыми наделен актер-ремесленник. При запоминании внешнего выражения эмоции неизбежно теряется полнота картины, ибо запоминается только характерное, привычное, наиболее часто встречающееся. Живое чувство, волнение во время спектакля мешает артисту представления, потому что нарушает стереотипное воспроизведение однажды найденных форм. По существу, искусство представления есть изощренное сценическое ремесло.

Наиболее плодотворным направлением реалистического театра К.С.Станиславский считал искусство сценического переживания. Искусство переживания противопоставляет изображению внешних признаков чувств воспроизведение подлинных эмоций путем приспособления чувств актера-исполнителя к переживаниям действующего лица. Эти переживания актер вызывает в себе каждый раз, когда он находится в образе вне зависимости от того, идет ли речь о первой репетиции или о сотом спектакле. Станиславский особо подчеркивает значение непрерывности переживания, он рекомендует и за кулисами оставаться в образе изображаемого лица. Вхождение в сферу чувств сценического персонажа требует известного времени, вот почему Станиславский выдвигает положение о «гриме души» артиста перед спектаклем. Вхождение в образ, выражающееся, в частности, следовым переживанием после окончания спектакля, было присуще многим выдающимся артистам. Писатель Л.Никулин

(1954) вспоминает, что когда Ф.И.Шаляпин приходил из театра к А.М.Горькому, по манере артиста сидеть за столом, говорить, обращаться с

предметами можно было почти безошибочно определить, кого играл сегодня Шаляпин: Мефистофеля, Базизилио или Еремку. Почему же К.С.Станиславский так настаивает на необходимости сценического переживания? Он сам дает исчерпывающий ответ на этот вопрос. «Тонкость и глубина человеческого чувства - не поддаются техническим приемам. Они нуждаются в помощи самой природы в момент естественного переживания и его воплощения, - пишет Станиславский. - ... механически любить, страдать, ненавидеть и выполнять живые человеческие задачи моторным способом, без всякого переживания... нельзя» (1938, стр. 249). К игре актера могут быть в полной мере отнесены слова А.С.Пушкина: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах - вот чего требует наш ум от драматического писателя». Выраженная эмоциональная окраска действий, поступков изображаемых лиц является неременным условием впечатляющей силы сценического произведения. Холодный рассудочный спектакль не взволнует зрителя, не пробудит у него кровной заинтересованности в судьбе персонажей. Говоря о «сокровенной сути» театрального представления, А.Попов (1956) с законной тревогой отмечает факты недооценки эмоциональной основы сценического искусства в деятельности некоторых работников советского театра. Иногда приходится слышать, что сценическое переживание необходимо только в камерном спектакле, в бытовой и психологической драме, а героический спектакль нуждается в приемах из арсенала искусства представления. Ошибочность подобных положений убедительно раскрыта в статье Л.Свердлина (1956), на ряде примеров показавшего необходимость переживания в любом спектакле, в том числе и героическом.

К.С.Станиславский признает, что им умышленно делается акцент на эмоциональной стороне творчества, ибо глазными противниками являются актерское ремесло и искусство представления. Однако было бы величайшей ошибкой представлять Станиславского апологетом актера «нутра», той разновидности дилетантизма, которая все свои упования возлагает на «нерв» на стихийную интуицию таланта. Технической грамотности, техническому мастерству артиста Станиславский придавал исключительно большое значение. Совокупность профессиональных навыков актера должна обусловить правильное внешнее сценическое самочувствие, превращающее голосовой и телесный аппарат актера в совершенный инструмент для выражения любого оттенка переживания. По свидетельству Р.Симонова (1956) Станиславский занимался с молодежью ритмом, жестом, дикцией, голосом, выразительным словом, обращением с предметом, историческими обрядами и многими другими дисциплинами обогащающими арсенал выразительных средств исполнителя. Только совершенное владение профессиональной техникой обеспечивает артисту ту необходимую свободу, которая позволяет ему целиком отдаться чувствам изображаемого лица. Тем более странными кажется утверждение о том, что система Станиславского якобы отрицает необходимость технического мастерству исполнителя, что яркость и выразительность сценического образа возникают сами собой у

любого «переживающего» дилетанта (В.Бебутов, 1956). Воспроизведение чувств изображаемого актером лица, являясь важнейшей предпосылкой создания убедительного сценического образа, само по себе не заменяет и не исчерпывает всей сложности творческого процесса. Можно представить себе человека, способного с изумительной легкостью вызывать у себя любое эмоциональное состояние и абсолютно неспособного сыграть в спектакле даже эпизодическую роль. Сценическое переживание актера становится могучим средством воздействия на зрителя только будучи включено в синтетическое единство выразительных возможностей театрального представления.

- Но, позвольте, - остановит нас критически настроенный читатель, - ведь зритель, сидящий в зале, может судить о переживаниях действующего лица только на основании внешних, двигательных проявлений того или иного чувства. Вегетативные реакции, изменения деятельности внутренних органов зритель не воспринимает. Даже побледнение или покраснение лица артиста, зависящее от реакции кровеносных сосудов, скрыто за слоем грима. Для зрителя безразлично, переживает актер данное эмоциональное состояние или остается бесстрастным, была бы воспроизведена внешняя картина эмоции, ее двигательные компоненты: жесты, мимика, интонации речи. Совершенно очевидно, что, если бы актер, не переживая, был действительно способен воспроизвести всю картину внешнего сражения эмоции, во всей ее жизненной полноте и достоверности, требование сценического переживания потеряло бы смысл. Однако точные экспериментальные факты показывают, что это не так. Колмен (I. Coleman, 1949) регистрировал при помощи фотоаппарата внешние мимические проявления подлинных эмоций, а потом просил испытуемых намеренно воспроизвести соответствующую мимическую картину. Оказалось, что эти два типа реакций существенно отличаются друг от друга. Произвольное воспроизведение моторных компонентов эмоциональной реакции ведет к неизбежной схематизации ее проявлений, к утрате тех двигательных (мимических, интонационных, жестикуляторных) деталей, которые подчас в наибольшей степени придают внешней картине переживания достоверность и впечатляющую силу.

Почему избирательное воспроизведение моторных компонентов эмоции обедняет и схематизирует картину ее выражения? Почему необходимо воспроизведение эмоции как целостного рефлекторного акта? Почему актерское творчество нуждается "в помощи самой природы в момент естественного переживания и его воплощения»?

Ответить на эти вопросы нам поможет обзор тех сведений, которыми располагает современная наука в отношении физиологических механизмов эмоций.

## Глава вторая

### ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ЭМОЦИЙ

И.П.Павлов связывал эмоции голода, страха, ярости, полового влечения и т.д. с врожденными безусловными рефлексам. Эмоция есть сложный

комплекс физиологических сдвигов обусловленных возникновением какой-либо потребности живого организма, будь то обеднение крови питательными веществами необходимость сохранения своей целостности, циклическая, активность желез внутренней секреции, связанная с продолжением рода. При наличии соответствующей потребности непосредственным толчком к возникновению эмоционального состояния служат внешние раздражители - сигналы безусловного и условного (приобретенного в индивидуальном опыте) характера. Примерами сигнального значения безусловных раздражителей может служить врожденная пищевая реакция грачат на обдувание спины взмахами крыльев родителей (П.К.Анохин, 1949) или поиск соска у щенков в ответ на прикосновение к мордочке теплым мягким предметом (Э.Р.Уждавини, 1958).

Возбуждение нервных центров, реализующих эмоциональное состояние, ведет к следующим важным последствиям. Во-первых, оно инициирует ту внешнюю моторную деятельность организма, которая способна привести к удовлетворению возникшей потребности: добывание пищи, поиск самки, устранена вредоносного воздействия. Во-вторых, оно обеспечивает эту моторную деятельность срочной перестройкой функций внутренних органов: дыхания, кровоснабжения, потоотделения, секреции гормонов, обмена веществ; заблаговременно готовит организм к усвоению пищи, к осуществлению полового акт, к борьбе с врагом. Наконец, в-третьих, влияния, исходящие центров данной эмоции, активизируют различные отделы мозг и рецепторные аппараты (органы чувств), вовлекая их деятельность по удовлетворению данной потребности.

Образно говоря, с помощью механизмов эмоции «частными сдвиг в организме, изменение одного из звеньев его жизнедеятельности (обеднение крови питательными веществами, болевое раздражение участка кожи, наполнение семенных пузырьков) превращается в «дело всего организма», перестраивает его текущую активность, мобилизует организм в целом на сохранение его индивидуального или видового существования. Эмоция есть генерализованная потребность.

Физиологические механизмы эмоций тесно связаны с деятельностью подкорковых центров безусловных рефлексов: пищевого, полового, оборонительного и т.д.

По данным Н.А.Рожанского (1957), безусловную пищевую реакцию дает электрораздражение верхней части бледного ядра, передней части внутренней капсулы около бледного ядра, переднего ядра и задней нижней части медиального ядра зрительного бугра. В последние годы в гипоталамической области удалось довольно точно локализовать два функционально противоположных центра: голода и насыщения (Анлайкер, Мейер - I.Anliker, I.Mayer, 1957 и др.). При двустороннем повреждении гипоталамуса в туберальной части возле ножки гипофиза на 1 мм от средней линии наблюдаются гиперфагия и ожирение. Разрушение в той же области на 2 мм от средней линии обуславливает отказ животного от пищи и быстрое истощение (Бробек - I.Brobeck, 1957). По данным Мейера (I.Mayer, 1957),

центр насыщения в вентромедиальной части гипоталамуса особенно чувствителен к содержанию глюкозы в крови.

К сожалению, мы не располагаем такими же точными сведениями о строении и локализации подкоркового оборонительного центра. Установлено, что раздражение электрическим током гипоталамуса у кошек и обезьян вызывает реакции страха и ярости. По мнению Г.Мэгуна (1960), пока неясно, приурочены ли переживания боли, ярости и страха к различным нервным структурам или эти реакции осуществляются общим механизмом.

В латеральных базальных отделах промежуточного мозга расположены центры половой активности.

Непосредственная связь эмоций с центрами врожденных специализированных рефлексов отнюдь не означает, что этими центрами исчерпывается анатомический субстрат эмоциональных реакций. Биологический смысл эмоции - генерализация "частной" потребности организма, возведение ее в степень общеповеденческого акта предполагает участие сложной системы церебральных структур. Еще в 1928 г. П.Берд (P.Bard, 1928) обнаружил, что эмоциональные реакции у животных исчезают после разрушения задней части промежуточного мозга. Исчезновение эмоциональных реакций у кошек и обезьян, сопровождающееся каталептическим состоянием и сном, наблюдается при повреждении гипоталамуса. Гессом (W.Hess, 1954, 1956) и Уитлеем (M.Wheatley, 1944) было убедительно показано, что реакции при раздражении гипоталамуса являются истинными эмоциями, а не псевдоаффектами, т.е. не чисто внешним двигательным ответом. По современным представлениям, механизм эмоций включает гипоталамус, передние ядра таламуса, поясную извилину, область извилины гиппокампа и свод мозга. (Д.Линдслей, 1960).

И.С.Беритов (1961) полагает, что субъективные эмоциональные переживания связаны с деятельностью древней коры. В структурах палеокортекса осуществляется интеграция активности соматовегетативных центров гипоталамуса в целостные эмоциональные реакции. Различные образования древней коры регулируют состояния ярости (lobus pyriformis и базальное ядро амигдал), страха (поясная извилина, передняя часть латерального ядра амигдал и гиппокамп), голода (крючок).

Выше мы уже говорили, что для эмоционального возбуждения характерны многочисленные изменения в деятельности внутренних органов. Знаменательно, что центры вегетативного отдела нервной системы, регулирующего функции внутренних органов, расположены в тех же областях мозга, которые участвуют в реализации эмоций. Так, основной фокус симпатической нервной системы находится в задней половине гипоталамуса а раздражение переднего гипоталамуса вызывает парасимпатические эффекты: брадикардию, перистальтику кишечника, тошноту, рвоту.

В процессе осуществления эмоциональной реакции ведущая главенствующая роль принадлежит ее двигательным компонентам (А.А.Ухтомский, П.К.Анохин, Р.М.Могендович и др.) Именно движение



образует, по меткому выражению А.А.Ухтомского, тот «моторный стержень», вокруг которого и в значительной мере ради которого формируется целостный рефлекторный акт. В том случае, пишет П.К.Анохин, когда животное должно утолить голод, «центральная интеграция нервных процессов складывается таким образом, что решающим звеном в многообразном эффекторном комплексе является двигательный компонент реакции» (1949, стр. 55). Значение двигательного компонента хорошо демонстрируют опыты К.И.Платонова (1957). Испытуемой в гипнозе придавалась поза, соответствующая той или иной эмоции. Это вызывало характерные для данной эмоции изменения деятельности внутренних органов.

Перед физиологами давно уже вставал вопрос: участие каких мозговых структур, какой механизм их вовлечения в деятельность придают рефлекторной активности животных и человека выраженный эмоциональный характер. В свое время всеобщее внимание привлекла теория Джемса (James W., 1884) и Ланге (Lange G., 1885), утверждавших, что решающее значение для возникновения эмоционального состояния имеют сигналы с исполнительных органов - мышц, кровеносных сосудов и т. д. Таким образом, по мнению Джемса и Ланге, внешний раздражитель вызывает реакцию - комплекс эффекторных сдвигов в мышцах и внутренних органах, а нервные импульсы от этих органов вторично порождают эмоциональное состояние. "Нам грустно, потому что мы плачем», - так можно кратко формулировать сущность этой концепции. Отзвуки взглядов Джемса и Ланге можно встретить и в современной физиологии. "Только в том случае, если избирательное возбуждение эффекторных аппаратов заканчивается положительным эффектом, мы получаем в виде конечного звена эмоцию с подчеркнuto положительным характером» (П.К.Анохин, 1949, стр. 77).

Однако огромное количество фактов убеждает нас в том, что роль «обратной сигнализации» с исполнительных аппаратов в концепции Джемса - Ланге оказалась явно преувеличенной. Следующие существенные возражения против этой концепции привел выдающийся физиолог Кеннон (W. Cannon, 1927):

- 1) полное отделение внутренних органов от центральной нервной системы не изменяет эмоционального поведения;
- 2) одни и те же висцеральные изменения происходят при очень разных эмоциональных и неэмоциональных состояниях;
- 3) рецепторы внутренних органов относительно малочувствительны;
- 4) висцеральные изменения протекают слишком медленно, чтобы служить источником эмоциональных ощущений;
- 5) искусственное возбуждение висцеральных изменений, типичное для сильных эмоций, не вызывает последних.

Весьма убедительным опровержением теории Джемса - Ланге могут служить опыты с самораздражением крыс, впервые поставленные Олдсом и Милнером в 1954 г. Оказалось, что в области гипоталамуса можно найти такие точки, раздражение которых электрическим током побуждает крысу

вновь и вновь раздражать себя при помощи специального устройства. Важно подчеркнуть, что автостимуляция, как правило, не сопровождается сколько-нибудь выраженными вегетативными и двигательными реакциями эмоционального характера. Тем не менее устойчивое стремление крысы наносить себе раздражения (до 8000 в час) заставляет думать, что эти раздражения вызывают возбужденное состояние центров положительных эмоций. Таким образом, «выход» эмоционального возбуждения на исполнительные аппараты отнюдь не является обязательным условием возникновения эмоционального состояния. Видные теоретики в области биологической кибернетики (Л.Берталанфи и др.) рассматривают безусловные рефлексы как динамические системы направленного действия с жесткой, наследственно закрепленной программой. По мнению Берталанфи, обратные связи возникают и процессе развития в качестве вторичной регуляции над первичным динамическим взаимодействием. Биологически целесообразно, чтобы эмоция не угасала до тех пор, пока не будет достигнуто удовлетворение данной потребности организма. Инертность, устойчивость, длительность эмоционального возбуждения, его относительная независимость от деятельности исполнительных органов возникли как закономерный продукт эволюции живых существ.

Более того, можно утверждать, что сигнализация с эффекторных органов ведет не к возбуждению, а к торможению соответствующих нервных центров. Так, наполнение желудка устраняет ощущение голода и прерывает пищедобывательную деятельность животного еще до того, как питательные вещества поступят в кровь (П.К.Анохин, 1949), а осуществление двигательной реакции, избавляющей животное от боли, ведет к снижению кровяного давления и нормализации пульса (Солтысик и Яворска - St. Soltysik and K.Iaworska, 1961).

Отвергнув теорию Джемса - Ланге, Кеннон пришел к выводу, что возникновение эмоционального состояния связано с вовлечением нервных центров зрительного бугра. Специфическое качество эмоции добавляется, по мнению Кеннона, к простому ощущению, когда возбуждаются таламические процессы.

Последующее развитие нейрофизиологии показало, что характерные особенности эмоциональных состояний правомернее, относить не к классическим структурам, как думал Кеннон, а к ретикулярной формации ствола головного мозга и таламус, (Г.Мэгун, 1960; Д. Линдслей, 1960 и др.). Все, что нам сегодня известно о ретикулярной формации, убеждает, что именно это образование в наибольшей мере способно явиться «генерализатором» той или иной «частной» потребности организма. Ретикулярная формация оказывает широкое и разностороннее влияние на различные отделы центральной нервной системы вплоть до коры больших полушарий головного мозга, а также на рецепторные аппараты (органы чувств). Являясь дериватом висцеральной пластинки медуллярной трубки (И.Н.Филимонов), ретикулярная формация тесно связана с деятельностью внутренних органов, прежде всего с дыханием и кровообращением (Д.Росси

и А.Цанкетти, 1960). Она обладает высокой чувствительностью к адреналину и адренолитическим веществам, что лишний раз указывает на органическую связь между ретикулярной формацией и симпатической нервной системой. Участие ретикулярной формации в возникновении и осуществлении эмоциональных реакций сейчас уже вряд ли подлежит сомнению.

На современном этапе наших знаний эмоции правильнее всего относить к «висцеральному мозгу» (гиппокамп, миндалина, поясная извилина, перегородка и гипоталамус), тесно связанному с ретикулярной формацией мозгового ствола и таламуса (Гельгорн - E. Gellhorn, 1961).

До сих пор, излагая вопрос о физиологических механизмах эмоций, мы говорили о деятельности подкорковых образований головного мозга. Несомненно и чрезвычайно важную роль в осуществлении эмоциональных реакций играет кора больших полушарий. По мнению Пенфилда и Джаспера (1958), центральным механизмом эмоций особенно тесно связана кора височной и затылочной областей. Двустороннее удаление височной области обезьян приводит к выраженной эмоциональной апатии (Д.Линдслей, 1960). Однако гораздо характернее для корково-подкорковых связей тормозящее влияние коры на субкортикальные центры эмоций. Не случайно поведение декортицированных животных, как правило, характеризуется гипервозбудимостью, низким порогом оборонительной реакции ярости. Особенно богатыми проводящими путями с гипоталамусом связан лобный отдел коры больших полушарий. П.К.Анохин (1958) рассматривает эти пути как возможный субстрат «умеряющих» || «корректирующих» влияний коры на подкорковые аппараты. Ретикулярная формация головного мозга также находится под контролем коры больших полушарий (А.Бродал, 1960). В ней обнаружены участки, проецирующиеся в ретикулярную формацию, где оканчиваются коллатерали пирамидного тракта (Д.Росси и А.Цанкетти, 1960).

Благодаря кортикальному представительству эмоции включаются в систему сложных условнорефлекторных связей, что обеспечивает наибольшую срочность, гибкость и целесообразность эмоционального реагирования. Регуляторные влияния коры больших полушарий на подкорковые аппараты приобретают особенно большое значение в высшей нервной деятельности человека. Условнорефлекторный индивидуально приобретенный эмоциональный опыт человека формируется под влиянием общественной среды, ее идеологических и морально-этических критериев. Известно, что попытки представить человека как существо асоциальное, слепо повинующееся своим инстинктам, характерны для наиболее реакционных представителей буржуазной психологии.

Будучи верховным регулятором функций подкорковых образований, кора больших полушарий головного мозга сама испытывает на себе мощное влияние импульсации, идущей из подкорки. «Главный импульс для деятельности коры идет из подкорки, - говорил в свое время И.П.Павлов. - Если исключить эти эмоции, то кора лишается главного источника силы». Роль эмоций в деятельности человека нашла отражение в известном

замечания В.И.Ленина о том, что без человеческих эмоций не может быть человеческого искания истины.

Субкортикальные влияния в значительной мере определяют тот фон, тот уровень возбудимости коры больших полушарий, на котором замыкаются и реализуются условнорефлекторные связи. Для образования ассоциаций очень важно, чтобы хоть один из ассоциируемых раздражителей был связан с безусловным рефлексом (М.М.Кольцова, 1961), а предварительное угашением врожденного ориентировочного рефлекса существенно затрудняет выработку условной реакции (Е.Н.Соколов и Н.П.Парамонова, 1956). Возбуждение подкорки при эмоциях тонизирует кору, создавая условия для быстрого и прочного замыкания условнорефлекторных связей (В.С.Дерябин, 1951).

Мы уже говорили, что обширные влияния на кортикальм структуры характерны для ретикулярной формации ствола головного мозга, тесно связанной с реализацией эмоциональных состояний. Так, чувства настороженности и боязливости отражаются на электроэнцефалограмме в виде картины, типично для ретикулярной активации: подавлением альфа-ритма и усилением десинхронизированной активности (Д.Линдслей, 1960). Ретикулярная формация играет важную роль в регуляции уровня работоспособности коры больших полушарий, в смене сна и бодрствования, в явлениях гипноза и невротических состояний.

И.П.Павлову принадлежат представления об участке коры полушарий, обладающем в каждый данный момент оптимальным уровнем возбудимости. Это «светлое пятно сознания», «творческий отдел мозга» непрерывно перемещается в соответствии с текущей деятельностью организма. «Светлым пятном ее сознания», как лучом прожектора, «высвечиваются» именно те явления в окружающем мире, которые в данный момент представляют наибольшее значение для организма. В «творческом отделе» особенно быстро и совершенно замыкаются новые условные связи. Внешние раздражители и реакции организма, оказавшиеся в сфере «светлого пятна», получают отражение во второй (речевой) сигнальной системе человека, осознаются им. В свет достижений современной физиологии центральной нервной системы становится ясно, что в формировании «светлого пятна сознания», гениально обрисованного Павловым, огромное значение принадлежит ретикулярной формации. Это отнюдь не значит, что ретикулярная формация является «органом сознания», еще недавно думали некоторые зарубежные физиологи. Головной мозг можно сравнить с телевизором, где воспроизведем изображений есть функция коры больших полушарий, а регуляция четкости изображения, освещенности экрана и громкости звука осуществляется ретикулярной формацией. Но головной мозг представляет собой «телевизор» особого рода. В этом телевизоре четкость, яркость, кадрирование «изображений» зависит от содержания самих изображений: все важное для организма животного или человека выделяется, укрупняется фокусируется, а все второстепенное в данный момент - затемняется, глушится, отводится на второй план. Данные современной

нейрофизиологии о взаимодействии коры и ретикулярной формации, о «саморегуляции» кортикальных структур при помощи ретикулярных механизмов наполняют конкретным физиологическим содержанием замечательную гипотезу И.П.Павлова «светлом пятне сознания» в коре больших полушарий головного мозга. Но «светлое пятно сознания» не единственный субстрат замыкания и осуществления условнорефлекторных связей. Достаточно сложная нервная деятельность может протекать и вне «светлого пятна», не получая отражения в сознании, в речевых реакциях человека. Исключительно интересные примеры в этом отношении нам дает клиника. При опухоли или травме области третьего мозгового желудочка (а также несколько сзади от него) больной теряет сознание, но продолжает ходить и реагировать на зрительные и слуховые раздражения (У.Пенфилд и I Джаспер, 1958). Замыкание «неощущаемых», «несознаваемых условных рефлексов» - это обширная и малоизученная область высшей нервной деятельности здорового человека. Здесь могут наблюдаться следующие основные варианты:

1) ни условный раздражитель, ни реакция на этот раздражитель не получают отражения во второй сигнальной системе;

2) отражается только раздражитель без реакции или реакция без раздражителя;

3) испытуемый в своем словесном отчете упоминает и раздражитель и реакцию, однако «не замечает» связи между ними;

4) все три звена рефлекторного акта (раздражитель, реакция, связь между ними) получают отражение во второй сигнальной системе.

Приведем несколько примеров «неощущаемых» реакций, когда раздражитель или реакция на него не отражаются во второй сигнальной системе.

При сочетании очень слабых звуковых раздражителей с более сильным раздражителем образуются условные кожно-гальванические рефлексы, зависящие от деятельности потовых желез. Мы можем давать условные звуковые раздражители, получать в ответ на них кожно-гальванический рефлекс, однако испытуемый не сможет нам ответить: был звук или нет, имела место акция или ее не было (Г.В.Гершуни, 1955). Второй пример. Мы выработали условный рефлекс таким образом, что на каждый световой сигнал испытуемый отвечает словесной реакцией (говорит: был свет или нет), двигательной реакцией и кожно-гальванической. Если теперь уменьшать силу света, то сперва исчезает словесный ответ, потом двигательный и последним - кожно-гальванический (В.Г.Самсонова, 1953). Это означает, что в двух последних случаях раздражитель еще не вызывал условные реакции (двигательную и кожногальваническую), хотя уже не отражался во второй сигнальной системе.

Третий пример. Выработаем дифференцировку (различение) двух раздражителей так, чтобы на один из этих раздражителей испытуемый отвечал словесной, двигательной (или сосудистой) реакцией, а на другой не отвечал. По мере уменьшения разницы между этими раздражителями можно

наблюдать следующую явление. Испытуемый перестанет их различать, начинает утверждать, что они одинаковы, однако его двигательные и сосудистые реакции останутся различными, соответствующими двум разным сигналам (М.А.Алексеев, 1955; А.Т.Пшоник Р.А.Фельбербаум, 1955).

Четвертый пример. При выработке двигательных условных рефлексов сокращение мышц сопровождается изменением электрических потенциалов (токи действия). Человек ощущает только механический компонент реакции, биоэлектрические сдвиг не отражаются во второй сигнальной системе (Н.Ю.Алексеев 1953, 1955).

К разряду неосязаемых относится большинство условных и безусловных рефлексов в ответ на раздражения внутренних органов. И.С.Беритов (1960) полагает, что это связано с замыканием интероцептивных условных рефлексов на вставочных нейронах коры больших полушарий без участия звездчатых нейронов, которые имеют специальное отношение к ощущению. Как правило, ощущение (отражение во второй сигнальной системе), более тесно связано с двигательными реакциями, чем с вегетативными, например с реакциями желез. Если смазать ротовую полость раствором кокаина и потом раздражать ее пищей, то ощущение вкуса исчезнет почти одновременно с пищевыми движениями, в то время как отделение слюны сохранится (Н.А.Рожанский, 1957).

Во всех приведенных нами примерах отсутствие отражение во второй сигнальной системе было обусловлено малой интенсивностью раздражителя или качественными особенностями ответной реакции. Перейдем к тем случаям, когда не ощущаются раздражители и реакции, которые в других условиях опыта легко квалифицируются испытуемым при словесном отчете.

При выработке условного рефлекса на комплексный раздражитель (т.е. сложный раздражитель, состоящий из нескольких простых, например: звонок плюс свет плюс почесывание кожи основное сигнальное значение приобретает наиболее сильный из компонентов комплекса. Опыты показали, что в основе этого явления лежит индукционное торможение слабых компонентов сильным. Если искусственно ослабить сильный компонент, слабые компоненты комплекса приобретают самостоятельное сигнальное значение (Э.Г.Вацуру и М.Д.Кашкай, 1955). Нередки случаи, когда во второй сигнальной системе отражается только сильный компонент комплексного раздражителя. Л.И.Котляревский и В.К.Фаддеева выработали у детей условный двигательный рефлекс (сжатие резиновой груши) на комплекс, состоящий из яркого зеленого квадрата и усиления общего освещения комнаты. Усиление освещения без демонстрации зеленого \30\ квадрата вызывало двигательную реакцию. Когда ребенка спрашивали, почему он нажал грушу, испытуемый отвечал, что не знает, или утверждал, что видел зеленый квадрат, хотя никакого квадрата не было.

Аналогичное явление имеет место при дифференцировке двух или нескольких предметов. Любой предмет в естественных условиях является комплексным раздражителем, ибо обладает рядом признаков и свойств. Одновременно с дифференцировкой предметов по одному какому-либо

признаку осуществляется анализ других свойств, хотя этот анализ не получает отражения во второй сигнальной системе.

При сочетании звукового сигнала со струей воздуха, направленной в глаз, условная мигательная реакция возникает раньше, чем ощущение мигания в ответ на изолированное действие звука (Ф.П.Майоров, 1951). Влияние неоощущаемых раздражителей хорошо выражено в состоянии гипноза у испытуемых, которым внушено «отсутствие» реально действующих раздражителей.

При помощи всех этих примеров мы стремились показать, какая сложная деятельность осуществляется корой больших полушарий вне «светлого пятна сознания». В областях с пониженной возбудимостью происходит анализ раздражителей внешней и внутренней среды, замыкаются условнорефлекторные связи (Н.В.Виноградов и Л.А.Рейсер, 1953), регулируется деятельность исполнительных органов. За счет этих областей в значительной мере осуществляются «бессознательные» автоматизированные реакции. Специальные эксперименты показывают, что на фоне неглубокого торможения условные связи образуются медленнее и труднее, но, будучи образованы, обладают повышенной стойкостью и сохраняются длительное время. Важно помнить, что условнорефлекторные связи, замкнувшиеся вне «светлого пятна», могут впоследствии оказаться в пределах «пятна», быть осознаны и вербализованы. Именно в подобных случаях они представляются человеку «взявшимися неизвестно откуда» (Павлов) и дают повод для рассуждений о внезапном «озарении», «найтии свыше» и т.д.

Переход раздражителей и результатов их анализа из разряда неоощущаемых в оощущаемые зависит от биологической, а для человека - и социальной значимости сигналов. Слабый звуковой или зрительный раздражитель получает отражение во второй (речевой) системе, как только он приобретает важное сигнальное значение (А.А.Гюрджиан, 1954; Л.А.Чистович, 1955). И опять-таки в этом явлении существенная роль принадлежит ретикуляцирной формации головного мозга, которая вовлекает в реакцию корковые клетки так называемой «подпороговой каймы» (Ф.Бремер, 1958). Если замыкание условнорефлекторных связей вне «светлого пятна сознания» можно положить в основу представлений о физиологических механизмах интуиции, то роль эмоций в организации «светлого пятна» вряд ли подлежит сомнению. Тысячелетний опыт человечества убеждает, что в момент эмоционального напряжения человек нередко находит решения, происхождении которых он не всегда способен понять. Эмоции как бы мобилизуют весь жизненный опыт человека, причем не только осознанный, хорошо поддающийся анализу, во и тот опыт, который сложился вне «светлого пятна».

Весьма вероятно, что именно подсознательные условно-безусловнорефлекторные механизмы, составляющие основу интуиции, в определенные моменты нарушают чрезмерно строгую логику поведения, обеспечивая поиск решения в новом и неожиданном направлении (сравни с ролью «овражного шага» в концепции нелокального поиска Гельфанда и

Цетлина, 1961).

К.С.Станиславскому были известны представления И.П.Павлова о «светлом пятне сознания», о замыкании временных нервных связей на тормозном фоне. Более того, Станиславский был согласен с павловским объяснением механизма интуитивной деятельности человека. Во второй книге «Работа актера над собой» (1951, стр. 642), пересказав соответствующее место из произведения И.П.Павлова, К.С.Станиславский пишет: «Я готов согласиться, что этот пример удачен, что именно так и происходит в действительности, как о том говорит пример».

Подведем итог нашему краткому описанию физиологических механизмов эмоций, обратив особое внимание на характерны черты эмоциональных реакций, представляющие наибольший интерес для сценического искусства.

Эмоции человека имеют сложную рефлекторную структуру все компоненты ее, двигательные и вегетативные, тесно связаны между собой. При возникновении эмоционального возбуждения двигательные компоненты образуют тот функциональный стержень, вокруг которого формируется целостный рефлекторный акт. Возбуждение центральных аппаратов эмоциональной реакции обладает определенной инертностью, косностью, продолжительностью и относительно не зависит от вовлечения в реакцию исполнительных органов. Более того, эффекторное осуществление эмоционального акта ведет к торможению центральных образований, а задержка эффекторной деятельности усиливает эмоциональное возбуждение. Деятельное состояние центров эмоциональных реакций оказывает мощное и разностороннее влияние на функции коры больших полушарий, в том числе через ретикулярную формацию головного мозга. Влияния эмоционального характера во многом определяют формирование «светлого пятна сознания», а также кортикальную деятельность вне этого «пятна» - основу интуитивного поведения.

После всего сказанного должно быть ясно, сколь обедненное и схематизированной представляется картина внешнего выражения наших эмоций при раздражительном воспроизведении ее отдельных, бросающихся в глаза признаков. Эта внешняя картина лишается и тех особенностей поведения, которые присущи именно данному, изображаемому актером лицу. Безвозвратно утрачиваются "пенки движений, мимики, интонаций, особенно органично и непосредственно связанные с вегетативными сдвигами в организме. Наконец, и это, возможно, наиболее существенная потеря, раздражительное воспроизведение внешней двигательной картины происходит без участия механизмов интуитивного поведения, без использования опыта, формирующегося вне «светлого пятна дознания». Приходится поражаться, с какой пронизательностью великий артист уловил эти объективные закономерности работы головного мозга, выдвинув требование подлинных чувств, сходных с переживаниями действующего лица.

Но как вызвать эмоцию у человека-артиста, который не имеет реальных



поводов радоваться или огорчаться, любить или ревновать? Какими приемами обеспечить воспроизведение целостного рефлексорного акта с явно произвольными вегетативными его компонентами? Как подчинить своей воле и своему сознанию неуловимую сферу «подсознательных» интуитивных реакций?

Прежде чем приступить к анализу метода Станиславского, необходимо дать оценку понятию произвольности в физиологии высшей нервной деятельности человека. Только этим путем мы можем подойти к уяснению физиологических механизмов, на которых базируется метод.

Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е издание. – М. : ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2007.

СС. 26-56

### ДВИЖЕНИЯ, ДЕЙСТВИЕ И СЦЕНИЧЕСКИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ

Все, пишущие о технологии или психологии актёрского творчества, согласны в том, что материалом творчества актёра является действие. Это – аксиома, ибо вытекает из самого значения слова «актёр» – действующий человек. А что, собственно, ещё может делать человек (актёр) в роли на сцене, на глазах у зрителей? Он только и может, что действовать; ходить, говорить, спорить, совершать поступки, да ещё и мыслить, то есть рассуждать, принимать решения, что тоже есть действие, а ещё переживать, любить, ненавидеть, т.е. что-то чувствовать, но и, следовательно, выразить свои чувства, опять же, каким-то образом действуя.

П. М. Ершов уделяет понятиям *Движение* и *Действие* много внимания и подробно анализирует их в книге «Технология актёрского искусства». Впрочем, он со всех сторон рассматривает эти понятия, как они даны Станиславским, постепенно приближаясь к главному в «системе» – «Методу физических действий». Действия у Ершова самым непосредственным образом связаны с задачей, что абсолютно справедливо. Он считает возможным дать два дополняющих друг друга определения «действия».

1. Действие есть стремление к цели, объективно, физически осуществляемое.

2. Действие есть мышечное, физическое движение, рассматриваемое с точки зрения его цели.

«Наблюдая действующего человека, – пишет П.Ершов, – мы можем себе не отдавать отчёта в том, что мы видим его действия. Мы видим действие, когда усматриваем, понимаем, регистрируем для себя ещё и преследуемые цели, которым движения, интонации, выражения мыслей данного человека в данном случае подчинены». И дальше: «Итак, воспринять движение как действие – значит воспринять то или иное психическое состояние или переживание как стремление к цели, а это стремление – в единстве с мышечными движениями. Это и значит видеть мышечные движения в единстве с их целью, психически обусловленной».

Ну, а как же быть с таким видом действий как импульсивные действия? «...Импульсивное действие – пишет Рубинштейн, – это аффективная разрядка. Оно связано с аффективным переживанием». Но мы-то знаем, что актёр на сцене наряду с «волевыми целенаправленными действиями», которые участвуют в разрешении сценической задачи, как раз ценится способностью к этим самым «аффективным переживаниям и импульсивным действиям». Собственно, для того, чтобы вызвать эти самые «импульсивные действия и аффективные переживания», строилась и вся система Станиславского и все другие методы. Нам кажется, что сводить сценическое действие лишь к «волевым актам поведения» (Захава), или «стремлению к цели» (Ершов), значит, обеднить и упростить понятие сценического творчества актёра и сценического действия в частности.

Главные вопросы в изучении сценического действия, с нашей точки зрения, – это вопросы роли действия в синтезе чувственного и рационального, аффекта и интеллекта, в строении, регуляции человеческого действия, эмоций и чувств и их трансформации в сценические чувства.

Обратимся к исследованиям известного отечественного психолога Александра Владимировича Запорожца. Этот выбор не случайный, ибо кто ещё из психологов ближе к нашей теме, как ни учёный, у которого было пусть короткое, но значительное театральное прошлое, определившее его интересы как психолога. В юные годы он был учеником Леся Курбаса, великого украинского режиссёра. Это ученичество и определило его интерес как учёного к проблематике формирования, строения, регуляции человеческого действия, эмоций, чувств. Запорожец писал о том, что он может сравнить А. С. Курбаса лишь с такими великими мастерами и преобразователями мирового театрального искусства, как К. С. Станиславский, Гордон Крег, В. Э. Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов или С. М. Эйзенштейн. (К великому сожалению сегодня в зарубежном театральном мире знают о Лесе Курбасе больше, чем у нас в России). Вспоминая уроки своего первого учителя. Запорожец писал о том, что Курбас ставил перед молодыми актёрами задачу овладения сценическим поведением и эмоциями в терминах преобразования или превращения собственных движений. «Мне представляется, – писал Запорожец, – достойной пристального изучения, оригинальной и глубокой по своему психологическому содержанию идея «перетворенного руху» («превращенного движения»), пер. с укр.).

В области изучения действия Запорожцем была создана целостная и самобытная теория – теория психологии действия. Проблема действия конкретизировалась им в сфере моторики, чувствительности, перцепции, мышления, эмоций, личности. Запорожца интересовало действие во многих своих ипостасях: сенсорное, ориентировочное, перцептивное, умственное, эмоциональное, эстетическое, игровое, учебное, наконец, действие в собственном смысле слова, т. е. движения и произвольное действие. Иногда он использовал термин «психическое действие». В. П. Зинченко, многие годы проработавший с Запорожцем и считающий себя его учеником,

написал: «А. В. Запорожец пришел в психологию, чтобы понять аффективное, осмысленное, произвольное сценическое действие. Но так сложилась его научная судьба, что ... к своей «первой любви» – к аффективному действию он обратился в конце жизни, когда был загружен административными обязанностями ... В этом он повторил научную судьбу своего учителя Л. С. Выготского, который лишь прикоснулся к аффективной и волевой тенденции», стоящей за мыслью». А дальше, – спросим мы, – кто продолжил эту работу в области сценического действия? Кто развил эти идеи о психологии актёрского творчества? Вопрос риторический. Из того, что было исследовано и описано А.В. Запорожцем, для нас необычайно важным является его основополагающая идея, обоснованная им в книге «Развитие произвольных движений»: «...важнейшим условием возникновения и развития произвольных движений и действий является формирование образа ситуации и образа тех практических действий, которые должны быть выполнены в этой ситуации». И другая, не менее важная проблема: проблема овладения человеком собственным поведением и эмоциями посредством превращения, претворения собственных движений и действий.

К этим свойствам Запорожец добавил ещё одно, важнейшее. Движение обладает чувствительностью. Таким образом, Запорожец пришёл к фундаментальному выводу о том, что ощущаемость движений не только обязательный спутник их произвольности, но и необходимая её предпосылка.

Впервые в мировой литературе, – отмечает В. П. Зинченко, – Запорожец включил образ ситуации и образ действия в ткань двигательного акта для того, чтобы хоть как-то внятно дать описание этого сложнейшего процесса возникновения и развития произвольных движений и действий.

Движение, прежде чем превратиться в произвольное, должно стать ощущаемым. Действие расчленяется на две фазы: ориентировочно-поисковую, опробующую и исполнительную.

Развёрнутая ориентировочно-исследовательская деятельность способствует образованию установки, которая определяет общую стратегию и направление двигательного поведения в соответствии с жизненными интересами личности.

Ориентировочная фаза моторных действий – это развёрнутое обследование ситуации, имеющее двигательное выражение. Такое обследование приводит к возникновению образа, в котором воспроизводятся особенности ситуации. Появление этого образа предвосхищает осуществление исполнительного звена действий.

Образ – это целостный, интегральный, функциональный субъективный феномен, в котором одновременно представлены основные перцептивные категории (пространство, время, движение, цвет, форма, фактура и т.д.) Посредством образа и под его контролем осуществляется планирование и регулирование исполнительной фазы действий. С появлением образа ориентировка не угашается, а приобретает иной характер – характер сопоставления, сличения обстоятельств с имеющимся образом. «Очень ярко

эти подравнивания двигательного поведения к имеющемуся образу выступают при подражании» (Запорожец).

Процессы развития произвольных движений, описанные Запорожцем, как нам кажется, имеют колоссальное значение для теоретического и практического исследования психологии творчества актёра.

Актёр создаёт сценический образ (ориентировочная фаза), который и определяет систему и характер поведения актёра-образа на протяжении спектакля (исполнительная фаза). Сценическое проявление этого образа происходит в действиях, движениях и эмоциях, переживаниях актёра. И здесь мы имеем дело уже со сценическим перевоплощением. Процесс сценического существования в образе на протяжении всего спектакля, видимо, и может происходить благодаря этому постоянному «подравниванию двигательного поведения к имеющемуся образу». Совершенно очевидно, что этот процесс «особенно ярко выступает при подражании», ибо, как мы и утверждаем, возникший, а потом и сконструированный в нашем воображении образ (ориентировочная фаза), только благодаря механизму подражания (имитации) переводится в моторно-двигательную систему (исполнительная фаза), что и является предпосылкой перевоплощения актёра в образ.

## СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ И «МЕТОД ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ». СЦЕНИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО

Если со сценическим действием в теории и практике разных методов театрального искусства более или менее можно разобраться, то со сценическими «переживаниями» есть «договорённость» внутри того или иного Метода, но нет научной ясности в театральной педагогике, основой которой в нашем театре является система Станиславского, существует аксиома: возбудителем чувств является действие, или (повелительное) – действуйте в логике персонажа и верных предлагаемых обстоятельствах роли и не заботьтесь о чувстве. Само придет. Спросите любого студента театрального института, любого актёра; что является возбудителем чувства? – и он, не задумываясь, ответит – действие! Это как таблица умножения. Так его учили по системе Станиславского, основной постулат которой гласит, – действуйте, и чувство само придёт к вам. Откуда? Из подсознания. В этом утверждении и в теории, и в педагогической практике, – суть системы Станиславского. Цитируем: «Нельзя до конца выяснить проблему сценических переживаний, не ответив на вопрос: каким же способом актёр вызывает в себе нужные сценические эмоции?»

Действие – это капкан для чувства ... самое верное средство для овладения чувством – это действие ... действие является возбудителем сценических чувств».

... Поэтому Станиславский говорит: начните целесообразно и логично, добиваясь определённого результата, действовать физически, и психическое возникнет само собой. Действуйте, не беспокоясь о чувстве, и чувство придёт.

Но ведь Станиславский ещё говорил, что «главное – не в самом действии, а в естественном зарождении позывов к нему». Странно, не правда ли? Станиславский говорит о магическом «если бы», но нигде не говорит о магическом слове «действие».

Такое впечатление, что Станиславский, создав учение о сценическом действии («методе физических действий»), сам испугался рассудочности своего метода (куски, задачи и пр.) и заговорил лишь о естественном зарождении «позывов» к нему (действию). Ведь Станиславский говорил, что действие «капкан» для чувства, требовал действовать и не думать о чувствах. Настаивал на том, что при правильном органичном действии чувство незамедлительно явится само, и пр. И вдруг – «главное – не в самом действии, а в естественном зарождении позывов к нему». Действительно, к чему мучить актёра и забивать ему голову формулированием задач, поисками точного глагола для определения действия в данном куске и т.д., когда главное, как выясняется, это позывы к действию. Откуда же берутся эти «позывы»? Для нас вне всяких сомнений «позывы» – это ощущения микродвижений (идеомоторный акт). И тогда верное целенаправленное действие, и импульсивное, и аффективное, рождается из этих самых «позывов», а они в свою очередь являются ни чем иным, как результатом работы воображения. И это единственный и естественный способ ощутить зарождение движений и действия, почувствовав позыв к нему.

Замечательно на наш взгляд стремление Б.Е. Захава связать воображение, действие и чувство. Здесь он ближе других подошёл к теории, которую мы стараемся сформулировать на страницах этой книги. «Мы не забыли, что материалом в искусстве актёра являются его действия, – пишет Захава. – Поэтому для актёра фантазировать – значит действовать, но не на самом деле, а пока ещё только в воображении, в своих творческих мечтах...мы можем установить следующий закон: для того, чтобы в будущем слиться со своим образом на сцене, актёр должен предварительно много раз «сливаться» с ним в своём воображении. ... если мы в нашем воображении воспроизводим какое-нибудь действие, мы непременно приводим в деятельное состояние нашу мускульную память. Когда человек в своём воображении выполняет какое-нибудь действие – объясняется в любви, приказывает, просит, отвергает, утешает и т.п., – он непременно ощущает себя совершающим ряд движений, необходимых для выполнения данного действия – мышцы человека в это время работают, но то, что они осуществляют, по своим размерам столь незначительно, что правильнее это называть не движениями, а зародышами движений (или мускульными представлениями). Соответственно всё, что возникает при этом в психике актёра, правильнее назвать не чувствами, а зародышами чувств (или эмоциональными представлениями). И здесь Б.Е. Захава как бы примиряет и Станиславского, и Михаила Чехова.

С.Л. Рубинштейн как-то заметил: «В игре актёра подлинная сущность выразительного движения и выразительного действия выступает особенно отчётливо (и здесь его и нужно бы изучать). Через выразительность своих

движений и действий актёр не только раскрывает чувства зрителю, через них он сам входит в чувства своего героя и, действуя на сцене, начинает жить ими и их переживать». Вот только одно упускает Рубинштейн – выразительность движений и действий идёт от образа, созданного воображением актёра, и через них он действительно выражает свои чувства.

«Если моя теория справедлива, – пишет Джемс, – то она должна подтвердиться следующим косвенным доказательством: согласно ей, вызывая в себе произвольно при спокойном состоянии духа так называемые внешние проявления той или другой эмоции, мы должны испытывать и самую эмоцию». Примеры Джемса достаточно просты и убедительны. «Всякий знает, – пишет он, – до какой степени бегство усиливает в нас паническое чувство страха, и как можно усилить в себе чувства гнева или печали, дав волю их внешним проявлениям. Возобновляя рыдания, мы усиливаем в себе чувство горя, и каждый новый припадок плача еще более усиливает горесть, пока не наступает, наконец, успокоение, обусловленное утомлением и видимым ослаблением физического возбуждения. Всякий знает, как в гнев мы доводим себя до высшей точки возбуждения, воспроизводя несколько раз подряд внешние проявления гнева. Подавите в себе внешнее проявление страсти, и она замрет в вас. Прежде чем отдаться вспышке гнева, попробуйте сосчитать до десяти – и повод к гневу покажется вам до смешного ничтожным. Чтобы придать себе храбрости, мы свистим и тем, действительно, придаем себе уверенность. С другой стороны, попробуйте просидеть целый день в задумчивой позе, поминутно вздыхая и отвечая упавшим голосом на расспросы окружающих, и вы тем еще усилите ваше меланхолическое настроение. Расправьте морщины на челе, проясните свой взор, выпрямите корпус, заговорите в мажорном тоне, весело приветствуя знакомых, и если в вас не каменное сердце, то вы невольно поддадитесь мало-помалу благодушному настроению». И, наконец, Джемс не прошёл мимо проблемы воспроизведения эмоций в актёрской профессии: «По словам многих актеров, – пишет он, – превосходно воспроизводящих голосом, мимикой лица и телодвижениями внешние проявления эмоций, они при этом не испытывают никаких эмоций. Другие, впрочем, согласно свидетельству д-ра Арчера, который собрал по этому вопросу среди актеров любопытные статистические сведения, утверждают, что в тех случаях, когда им удавалось хорошо сыграть роль, они переживали все эмоции, соответствующие последней. Можно указать весьма простое объяснение этого разногласия между артистами. В экспрессии каждой эмоции внутреннее органическое возбуждение может быть у некоторых лиц совершенно подавлено, а вместе с тем в значительной степени и самая эмоция, другие же лица не обладают этой способностью. Актеры, испытывающие во время игры эмоции, неспособны, не испытывающие эмоции – способны совершенно диссоциировать эмоции и их экспрессию». Итак, отметим для себя чрезвычайно важное положение для актёрской профессии «о связи движения и эмоциональных реакций»: если мы искусственно вызовем те или другие внешние выражения чувства, не

замедлит явиться и само чувство. Всякое внешнее выражение облегчает наступление соответствующего чувства: бегущий легко пугается и т.п. «Это хорошо знают актеры, – пишет Л. Выготский, рассматривая теорию Джемса, – когда та или иная поза, интонация или жест вызывают в них сильную эмоцию».

Процитируем Выготского, который настаивает на том, что «...все решительно психологические системы, пытающиеся объяснить искусство, в сущности говоря, представляют собой комбинированное в том или ином виде учение о воображении и чувстве. Обратите внимание: не о действии и чувстве, а о воображении и чувстве. Почему? Видимо потому, что произвольное действие, являясь необходимым фактором возникновения эмоций, само по себе уже продукт работы творческого воображения, т.е. вторично. «... Другую функцию воображения, – продолжает Выготский, – следует назвать эмоциональной; она состоит в том, что всякая решительно эмоция имеет своё определённое, не только внешнее, но и внутреннее выражение, и, следовательно, фантазия является тем аппаратом, который непосредственно осуществляет работу наших эмоций».

«Если мысленно отнять от эмоции, как бы вычесть из нее, все телесные изменения (читай – физические действия или движения. – Э. Б.), легко увидеть, что ничего не останется от чувства». Но все эти движения и действия в свою очередь являются из воображения, т.е. управляются аппаратом воображения. Этот аппарат, с нашей точки зрения, имеет несколько механизмов, уже ранее описанных нами. Эти механизмы – идеомоторный акт, по сути являющийся первой фазой механизма подражания, и сам процесс подражания, как вторая фаза.

Но вернёмся к основополагающему для нас положению теории Джемса о том, что «вызывая в себе произвольно при спокойном состоянии духа так называемые внешние проявления той или другой эмоции, мы должны испытывать и самую эмоцию». Как можно произвольно вызвать в себе внешние проявления эмоций? Разумеется, сначала увидеть их в своём воображении, а затем сымитировать. Иначе говоря, создать в воображении образ и затем ему подражать. Не об этом ли писал Дени Дидро и не подтверждает ли теория Джемса «метод лицейства» Дидро: «Актёр в своём воображении создаёт некий идеальный образ, которому затем пытается подражать в движениях, действиях, жестах ...»

Это, с нашей точки зрения, и есть путь к сценическому перевоплощению.

## МЕХАНИЗМ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ. ФУНКЦИИ ВООБРАЖЕНИЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

«Творческой деятельностью мы называем такую деятельность человека, которая создаёт нечто новое, всё равно, будет ли это созданное творческой деятельностью какой-нибудь вещь внешнего мира или известным построением ума или чувства, живущим и обнаруживающимся только в самом человеке».

Если мы взглянем на поведение человека, на всю его деятельность, мы легко увидим, что в этой деятельности можно различить два основных вида поступков. Один вид деятельности можно назвать воспроизводящим, или репродуктивным; он бывает связан теснейшим образом с нашей памятью; его сущность заключается в том, что человек воспроизводит или повторяет уже раньше создавшиеся и выработанные приёмы поведения или воскрешает следы от прежних впечатлений ... деятельность моя не создаёт ничего нового ... основой является более или менее точное повторение того, что было. (Картины детства, дома и пр. – Э. Б.).

Кроме воспроизводящей деятельности, легко в поведении человека заметить и другой род деятельности, именно деятельность комбинирующую или творческую.

... Всякая такая деятельность человека, результатом которой является не воспроизведение бывших в его опыте впечатлений или действий, а создание новых образов или действий, и будет принадлежать к этому второму роду творческого или комбинирующего поведения. Мозг есть не только орган, сохраняющий и воспроизводящий наш прежний опыт, он есть также орган комбинирующий, творчески перерабатывающий и созидающий из элементов этого прежнего опыта новые положения и новое поведение.

... Эту творческую деятельность, основанную на комбинирующей способности нашего мозга, психология называет воображением или фантазией» (Л. Выготский).

Все психологи согласны с тем, что воображение и творческая деятельность человека зависят от разнообразия его прежнего опыта. И этот опыт представляет материал, из которого создаются построения фантазии. Фантазия опирается на память и располагает её данными, комбинируя из неё всё новые и новые сочетания. Это одна из форм связи фантазии с действительностью. Второй (высшей) формой связи является более сложная связь между готовым продуктом фантазии и каким-нибудь сложным явлением действительности.

Воображение способно расширить опыт человека за счёт материала, почерпнутого им из чужого опыта (рассказы, описания, телевидение и проч.). Здесь мы встречаемся с двойственной и взаимной зависимостью воображения от опыта: воображение опирается на опыт, в одном случае, и сам опыт опирается на воображение, во втором.

Особой формой связи между деятельностью воображения и реальностью является эмоциональная связь. И это как раз та форма связи, которая доминирует в актёрской профессии и в других видах творчества эстетического. «В случаях творчества не эстетического, – говорит Т. Рибо, – роль аффективной жизни простая, в случаях же эстетического творчества, роль эмоционального элемента - двойная. Здесь мы находим эмоциональный фактор в самом начале как первый двигатель, затем как сопутствующий элемент при различных фазах создания, в виде некоторого дополнения их». Но «сверх того, – пишет Рибо, – аффективные состояния становятся материалом творчества... Хорошо известен факт, являющийся почти общим



правилом, что поэты, романисты, драматурги, музыканты, а часто даже скульпторы и художники переживают чувства и страсти своих героев, отождествляют себя с ними. (Что уж говорить о чувствах и страстях актёра. – Э. Б.) Следовательно, в этом втором случае существуют два аффективных потока: один, составляющий эмоцию, предмет искусства; другой, побуждающий к созданию и развивающийся вместе с ним».

Эмоция способна подбирать впечатления, мысли и образы, созвучные нашему настроению. Чувство имеет не только внешнее, телесное выражение, но и выражение внутреннее, сказывающееся в подборе мыслей, образов, впечатлений. Психологи это явление назвали законом двойного выражения чувств. Страх выражается не только в бледности, в дрожании, в сухости в горле, изменённом дыхании и сердцебиении, но также и в том, что все воспринимаемые в это время человеком впечатления, все приходящие ему в голову мысли обычно окружены владеющим им чувством. «Люди давно научились путём внешних впечатлений выражать свои внутренние состояния, так же точно и образы фантазии служат внутренним выражением наших чувств. Горе и траур человек знаменует чёрным цветом, радость – белым, спокойствие – голубым, восстание – красным. Образы и фантазии и дают внутренний язык для нашего чувства. Это чувство подбирает отдельные элементы действительности и комбинирует их в такую связь, которая обусловлена изнутри нашим настроением, а не извне, логикой самих этих образов.

Это влияние эмоционального фактора на комбинирующую фантазию психологи называют законом общего эмоционального знака. Сущность этого закона сводится к тому, что впечатления или образы, имеющие общий эмоциональный знак, то есть производящие на нас сходное эмоциональное воздействие, имеют тенденцию объединяться между собой, несмотря на то, что никакой связи ни по сходству, ни по смежности между этими образами не существует налицо.

Однако существует ещё и обратная связь воображения с эмоцией, когда воображение влияет на чувство. Это явление можно было бы назвать законом эмоциональной реальности воображения. Сущность этого закона формулирует Рибо следующим образом: «Все формы творческого воображения заключают в себе аффективные элементы».

Это значит, что всякое построение фантазии обратно влияет на наши чувства, и если это построение и не соответствует само по себе действительности, то всё же вызываемое им чувство является действительным, реально переживаемым, захватывающим человека чувством. Представим себе простейший случай иллюзии. Входя в сумерках в комнату, ребёнок принимает по иллюзии висящее платье за чужого человека или разбойника, забравшегося в дом. Образ разбойника, созданный фантазией ребёнка, является нереальным, но страх, испытываемый ребёнком, его испуг являются совершенно действительными, реальными для ребёнка переживаниями.

Именно этот психологический закон должен объяснить нам, почему такое сильное действие оказывают на нас художественные произведения, созданные фантазией их авторов. Страсти и судьбы вымышленных героев, их радость и горе тревожат, волнуют и заражают нас, несмотря на то, что мы знаем, что перед нами не реальные события, а вымысел фантазии. Это происходит только потому, что эмоции, которыми заражают нас со страниц книги или со сцены театра художественные фантастические образы, совершенно реальны и переживаются нами по-настоящему серьёзно и глубоко.

Последняя форма связи фантазии с реальностью заключается в следующем: построение фантазии может представлять из себя нечто существенно новое, не бывшее в опыте человека и не соответствующее какому-нибудь реально существующему предмету; однако, будучи воплощено вовне, принявши материальное воплощение, это «кристаллизованное» воображение, сделавшись вещью, начинает реально существовать в мире и воздействовать на другие вещи. Примером может служить любое техническое приспособление - машина или орудие. «Можно сказать, – пишет Выготский, – что такие продукты воображения в развитии своём описали круг». Элементы, из которых они построены, были взяты человеком из реальности. Внутри человека, в его мышлении, они подверглись сложной переработке и превратились в продукты воображения. Наконец воплотившись, они снова вернулись к реальности, но вернулись уже новой активной силой, изменяющей эту реальность. Таков полный круг творческой деятельности воображения.

Так же в области эмоционального воображения, т. е. воображения субъективного, возможен такой полный круг. Дело в том, что «именно тогда, когда мы имеем перед собою полный круг, описанный воображением, оба фактора интеллектуальный и эмоциональный – оказываются в равной мере необходимыми для акта творчества» (Выготский). Чувство, как и мысль, движет творчеством человека. «Всякая господствующая мысль, – говорит Рибо, – поддерживается какой-нибудь потребностью, стремлением или желанием, т.е. аффективным элементом, всякое господствующее чувство (или эмоция) должно сосредоточиться в идею или в образ, который дал бы ему плоть, систему, без чего оно остаётся в расплывчатом состоянии... Таким образом, мы видим, что эти два термина

– господствующая мысль и господствующая эмоция – почти равноценны друг другу потому, что и тот и другой заключают в себе два неотделимых элемента и указывают лишь на преобладание того или другого».

Полный круг этой деятельности будет завершён тогда, когда воображение воплощается, или кристаллизуется, во внешних образах.

Последняя и самая важная черта воображения – стремление его к воплощению: это и есть подлинная основа и движущее начало творчества. Всякое построение воображения, исходя из реальности, стремится описать полный круг и воплотиться в реальность.

«Меня всегда окружают образы», – говорил Макс Рейнгардт.

«Все утро, – писал Диккенс, – я сижу в своем кабинете, ожидая Оливера Твиста, но он все еще не приходит».

Гете сказал: «Вдохновляющие нас образы сами являются перед нами, говоря: «Мы здесь!»»

Рафаэль видел образ, прошедший перед ним в его комнате, – это была Сикстинская Мадонна.

«Творческое воображение в своём полном развитии проходит два периода, отделённых друг от друга критической фазой: период независимости, или расцвета, критический момент и период окончательной формулировки, представляющий несколько сторон».

Далее Рибо, описывая этот закон, даёт ему графическое выражение, известное ныне как «кривая Рибо».

Нас интересует прежде всего вопрос, имеет ли отношение этот закон с его периодами к нашей имитационной теории, а точнее, – есть ли какие-нибудь прямые подтверждения правильности нашей теории в рассуждениях Рибо.

На самых первых этапах, пишет Рибо, «развитие воображения сводится большей частью к подражанию. Следует объяснить этот парадокс. Творчество начинается с подражания. ...Природа наделяет только одним творческим инстинктом, т. е. потребностью творить в известном направлении. Этого внутреннего фактора недостаточно. Помимо того, что вначале воображение располагает только очень малым материалом, ему ещё не хватает техники, необходимых приёмов, чтобы стать реальностью. Пока автор не нашёл формы, пригодной для выражения его произведения, он должен заимствовать её у другого...»

Казалось бы здесь речь идёт о чисто формальном подражании, заимствовании, копировании и пр., а не о подражании, как о психологическом механизме творчества, который сопутствует любому творческому процессу.

Но вот в описании «первого периода» развития творческого воображения Рибо пишет: «У нормального человека он начинается около трёх лет, охватывает детство, юность, молодость; он бывает то длиннее, то короче. Прежде всего он резюмируется в играх, в романтических выдумках, в мифических и фантастических концепциях мира...» Если, по Рибо, этот первый период творческого воображения «резюмируется в играх», которые «преобразуясь и усложняясь, становятся первоначальным искусством», а подражание является главным механизмом, реализующим образы воображения («подражание... мне кажется, столь же центрально и столь же связано с мнимой ситуацией...» – Выготский), то несомненно в этом «первом периоде» подражание выступает не только в значении обязательного копирования». И, наконец, интересно следующее замечание Рибо: «...у некоторых воображение, хотя очень сильное, едва выходит из первого периода, сохраняя постоянно свою юношескую, почти детскую форму, едва затронутую минимумом рассудочности. Заметим, что здесь идёт речь не о

наивности характера, свойственного некоторым изобретателям, благодаря которой их называют «взрослыми детьми», а о наивности и простоте, присущих самому воображению. Эта исключительная форма составляет принадлежность только эстетического творчества».

Это «замечание» имеет для нас принципиальное значение в том смысле, что профессия актёра уникальна именно своей «детскостью», инфантильностью, ведь актёры «играют», как дети.

(Можно ли представить себе взрослого солидного человека, который поднимает с пола сцены бутафорский череп и говорит: Бедный Йорик?! Или обращаясь к молоденькой хорошенькой девушке на глазах у людей, собравшихся в зале, произносит: Офелия, уйди в монастырь!? Нормальные люди на это не способны. Способны ненормальные, – дети и актёры.) Именно поэтому актёров мы можем отнести к категории «некоторых», которых благодаря их наивности, называют «взрослыми детьми». Если у Рибо «художники вообще» в первый период – подражатели, пока «автор не нашёл формы, пригодной для выражения его произведения, он должен заимствовать её у другого», то актёр обречён никогда не найти окончательной формы для выражения своего произведения, ибо актёр, как известно, творит сам из себя, и творит разные образы, создаёт разные характеры, создавая каждый раз новые формы для выражения сути своего персонажа, иначе говоря, перевоплощаясь в нового героя. Эта уникальность актёрской профессии определяет и уникальность развития его воображения, и уникальность механизмов реализации продуктов своего воображения. Таким уникальным механизмом мы и считаем подражание. И, следовательно, мы вправе предположить, что воображение актёра не выходит из «первого периода», благодаря чему они и остаются «взрослыми детьми», и в законах актёрского творчества продолжают работать те же механизмы, которые сопровождали их детское наивное драматическое творчество, а именно: воображение и подражание. В этой сохраняющейся и постоянно развивающейся способности к подражанию и игре заключается специфическая особенность актёрского искусства.

В предыдущей главе мы подчёркивали, что «...важнейшим условием возникновения и развития произвольных движений и действий является формирование образа ситуации и образа тех практических действий, которые должны быть выполнены в этой ситуации» (Запорожец).

В применении к актёрской профессии понятие «образа» воображения нуждается в уточнении.

«Для продуктивной деятельности, – пишет Л.Б. Ительсон, – необходима способность воссоздавать в голове образы предметов (явлений), которые в данный момент не воспринимаются, и умение регулировать свои действия этими образами. Такие психические образы предметов и явлений, которые в данный момент не воздействуют на органы чувств или вообще отсутствуют в окружении индивида, называют представлениями. Использование представлений для целесообразного регулирования

поведения, для решения практических и познавательных задач, встающих перед индивидом, именуют образным мышлением».

«Все предметы обыденной жизни, - говорит Выготский, - не исключая самых простых и заурядных, являются, так сказать, кристаллизированным воображением».

Представления являются образами памяти в том случае, если в образе воспроизводится прежде воспринятое и если отношение образа к прошлому опыту субъектом осознается. Если же представление формируется безотносительно к прежде воспринятому, хотя бы и с использованием его в более или менее преобразованном виде, то представление - не образ памяти, а образ воображения.

Представление и воображение являются одновременно и воспроизведением – пусть очень отдаленным и опосредованным, – и преобразованием действительности. Надо отметить, что если воспроизведение – основная характеристика памяти, то преобразование – основная характеристика воображения.

Основное отличие памяти от воображения – в ином отношении к действительности. Образы памяти несут и сохраняют результаты прошлого опыта, образы воображения их преобразуют (Ганзен, Мироненко).

## ВООБРАЖЕНИЕ И ВОЛЯ

В теории Т. Рибо о волевых процессах мы находим ответ на главный исходный постулат нашей теории - всё в профессии актёра начинается в воображении. Т. Рибо считает волевою деятельность аналогичной деятельности творческой и связывает волевое действие с творческим воображением.

Рибо пишет: «Какая из форм деятельности духа наиболее аналогична творческой деятельности? Волевая деятельность, – отвечаю я без малейшего колебания. Воображение в области интеллекта эквивалентно воле в области движения.

1. Волевая сила устанавливается медленно, прогрессивно, встречает препятствие. Индивидуум должен стать господином своих мускулов и при их посредстве распространить свою власть на другие предметы. Рефлексы, инстинктивные движения и движения, выражающие эмоции, являются первоисточниками преднамеренных движений ... Она господствует по праву победы, а не по праву рождения, таким же образом и творческое воображение не является во всеоружии. Материалом для него служат образы, являющиеся здесь эквивалентом мускульных движений; творческое воображение тоже проходит через период попыток. Вначале... оно всегда раздражительно и только постепенно достигает свойственных ему сложных форм. Это первое сближение – не самое существенное.

2. Есть аналогии более глубокие: прежде всего полнейшая субъективность как воли, так и творческого воображения. Воображение субъективно, индивидуально, антропоцентрично. Оно стремится от внутреннего к внешнему, к объективированию. Знание (интеллект в полном

смысле слова) обладает противоположными чертами: оно объективно, безлично, получает материал извне. Для творческого воображения регулятором служит внутренний мир, здесь внутреннее преобладает над внешним. Регулятором знания является внешний мир, внешнее преобладает над внутренним. Мир моего воображения есть мой мир, противоположный миру знания, который принадлежит всем людям. Совершенно обратное представляет воля. О ней можно было бы повторить буквально слово в слово то, что мы сказали о воображении. Это повторение бесполезно. Дело в том, что в основе воли и воображения лежит наша индивидуальная причинность, которая не зависит от нашего мнения о природе причинности и воли.

3. Воля и воображение носят телеологический характер, действуют только в виду какой-нибудь цели, в то время как знание ограничивается констатированием фактов. Всякое желание направлено на что-то определенное, важное или вздорное. Изобретают всегда для чего-нибудь, будь то Наполеон, создающий план кампании, или повар, комбинирующий новое блюдо.

4. В своей нормальной совершенной форме воля приводит к действию, но у людей нерешительных, подверженных абулии, колебания никогда не прекращаются или принимаемое решение остается невыполненным, не способным реализоваться, осуществиться. Напротив, творческое воображение в своей совершенной форме стремится проявиться во внешнем мире, выразиться в творении, которое существовало бы не только для творца, но и для всех. Наоборот, у простых мечтателей воображение остается внутри в виде смутного абриса, оно не воплощается в эстетическое или практическое создание. Мечтательность эквивалентна проблескам воли. Мечтатели в творчестве – то же, что подверженные абулии в сфере воли.

Бесполезно добавлять, что установленное нами сближение между волей и творческим воображением является только частичным, и цель этого сближения заключается в выяснении роли двигательных элементов».

## ЭМОЦИИ

В сценической теории и практике мы чаще используем не слова «эмоции или чувства», а слово «переживание». Как мы уже неоднократно повторяем, в психологии актёра нас прежде всего интересует, переживает ли актёр то, что переживает его герой, должен ли он переживать, чувствовать, испытывать эмоции персонажа; как добиться правды (или правдивости) актёрских переживаний и т. п. Другими словами, реальны или нет переживания актёра, или повторны, или его чувства это сочувствия? По этому вопросу существуют и крайние точки зрения и умеренные, так сказать, серединные. Дидро отвечает на этот вопрос отрицательно, правда с одной очень многозначительной оговоркой, допуская актёрские слезы, но такие, которые «текут из мозга». А его последователи считали, что если актёр сам чувствует, переживает эмоции персонажа, это мешает ему контролировать своё поведение на сцене и реакцию зрителей. Все сторонники школы «переживания» полагают, что если актёр не чувствует, не переживает

реально соответствующие эмоции своего героя, он может только представлять их, то есть формально показывать эти переживания. Отсюда требование не играть, а быть, т. е. идентифицировать себя с героем. Михаил Чехов считал, что чувства актёра – это сочувствия, сопереживания персонажу. А может быть существует некая особая категория «чувствований», переживаний, присущих только актёрам? Почему Пушкин говорил о «правдоподобии чувствований»? Вопросов много, как много таинственного и загадочного в этой профессии. С другой стороны, в сценической практике важны и такие понятия как «эмоциональное состояние» актёра (психофизическое самочувствие), «природа чувств», «эмоциональная атмосфера», «эмоциональный настрой», «эмоциональность» актёра на репетиции и спектакле и т. п. И все эти вопросы связаны с такими понятиями как эмоции и чувства, говоря иначе, сценическими переживаниями.

Прежде чем мы перейдём к рассмотрению такой особой и специфической категории как сценические эмоции и чувства (сценические переживания), нам следует подробнее остановиться на вопросе, а что же такое эмоции и чувства человека, как их понимает психология.

Сперва мы хотели бы привести общепринятые в психологии определения.

Чувства – одна из основных форм переживания человеком своего отношения к предметам и явлениям действительности, отличающаяся относительной устойчивостью. В отличие от ситуативных эмоций и аффектов, отражающих субъективное значение предметов в конкретных сложившихся условиях, чувства выделяют явления, имеющие стабильную мотивационную значимость,

Эмоция (от лат. *Emoveo* – потрясаю, волну) – психическое отражение в форме непосредственного пристрастного переживания жизненного смысла явлений и ситуаций, обусловленного отношением их объективных свойств к потребностям субъекта. В процессе эволюции эмоции возникли как средство, позволяющее живым существам определять биологическую значимость состояний организма и внешних воздействий. Простейшая форма эмоций – так называемый эмоциональный тон ощущений – непосредственные переживания, сопровождающие отдельные жизненно важные воздействия (например, вкусовые, температурные) и побуждающие субъекта к их сохранению или устранению. В экстремальных условиях, когда субъект не справляется с возникшей ситуацией, развиваются аффекты. Эмоции относятся к внутренней регуляции поведения.

Являясь субъективной формой (Выражения потребностей, эмоции предшествуют деятельности по их удовлетворению, побуждая и направляя её.

Высший продукт развития эмоций человека – устойчивые чувства к предметам, отвечающим его высшим потребностям. Сильное, абсолютно доминирующее чувство называется страстью.

Эмоции могут вызывать также изменения общего эмоционального фона – так называемые настроения.

Характер и динамика ситуативных эмоций определяются как объективными событиями, так и чувствами, из которых они развиваются (например, из любви может развиться гордость любимым человеком, огорчение из-за его неудач, ревность и т. п.). Отношение к отражённым явлениям как главное свойство эмоций представлено в их качественных характеристиках (к ним относится знак – положительный, отрицательный – и модальность – удивление, радость, отвращение, негодование, тревога, печаль и т. д.), в динамике протекания самих эмоций – длительность, интенсивность и др. – и их внешнего выражения (эмоциональной экспрессии) – в мимике, речи, пантомимике. Эмоции человека различаются степенью осознанности. Конфликт между осознанными и неосознанными эмоциями чаще всего лежит в основе неврозов.

Эмоции выступают и в роли регуляторов человеческого общения. Одним из средств общения являются выразительные движения, имеющие сигнальный и социальный характер.

Эмоции – это реакции на ситуацию, а не на отдельный раздражитель. Человек оценивает ситуацию, создаваемую (этим) раздражителем, и реагирует возникновением эмоции на эту ситуацию, а не на сам раздражитель.

Эмоции – это часто заблаговременные реакции на ситуацию и её оценка. ... человек реагирует на ещё не наступивший контакт с раздражителем. ... эмоция выступает в качестве механизма предвидения значимости для животного и человека.

Эмоции – это дифференцированная оценка разных ситуаций. В отличие от эмоционального тона, который даёт обобщённую оценку (нравится – не нравится, приятно – неприятно), эмоции более тонко показывают значение той или иной ситуации.

Эмоции – это не только способ оценки предстоящей ситуации, но и механизм заблаговременной и адекватной подготовки к ней за счёт мобилизации психической и физической энергии.

Эмоции – это механизм закрепления положительного и отрицательного опыта. Возникая при достижении или не достижении цели, они являются положительным или отрицательным подкреплением поведения и деятельности (Е.Ильин).

Более реальный подход к пониманию сущности эмоций, а для нашей «имитационной теории» и более практичный, имеется в так называемой «Теории дифференциальных эмоций». Теория дифференциальных эмоций получила свое название из-за центрации на отдельных эмоциях, которые понимаются как отличающиеся переживательно-мотивационные процессы. Эта теория имеет в своей основе пять ключевых допущений:

- Девять фундаментальных эмоций образуют основную мотивационную систему человеческого существования.

- Каждая фундаментальная эмоция обладает уникальными



мотивационными и феноменологическими свойствами.

- Фундаментальные эмоции, такие, как радость, печаль, гнев и стыд, ведут к различным внутренним переживаниям и различным внешним выражениям этих переживаний.

- Эмоции взаимодействуют между собой – одна эмоция может активировать, усиливать или ослаблять другую.

- Эмоциональные процессы взаимодействуют с побуждениями и с гомеостатическими, перцептивными, когнитивными и моторными процессами и оказывают на них влияние.

Теория дифференциальных эмоций признает за эмоциями функции, детерминант поведения в широчайшем диапазоне от насилия и неумышленного убийства, с одной стороны, и самопожертвования - с другой. Эмоции рассматриваются не только как основная мотивирующая система, но и как личностные процессы, которые придают смысл и значение человеческому существованию.

Томкинс обнаружил, что существуют определенные врожденные ограничения эмоциональной системы и они, в свою очередь, влияют на степень детерминированности поведения человека. В то же самое время свобода присуща самой природе эмоций и эмоциональной системы:

1. Эмоциональную систему по сравнению с двигательной человеку трудно контролировать. Эмоциональный контроль, возможно, успешнее достигается с помощью мимики и двигательного компонента эмоции в сочетании с такими когнитивными процессами, как воображение и фантазия.

2. Эмоции, привязанные к влечениям и возникающие лишь благодаря им, ограничены в свободе, например, как в случае, когда радость вызывается только едой.

3. Существуют ограничения эмоциональной системы благодаря синдромному характеру ее неврологической и биохимической организации. Когда возникает эмоция, вовлекаются все компоненты эмоциональной системы, причем с очень большой скоростью.

4. Память о прошлом эмоциональном опыте накладывает другое ограничение на эмоциональную свободу. Яркие эмоциональные переживания прошлого, представленные в памяти и в мыслях, могут сдерживать или, наоборот, побуждать человека.

5. Другое ограничение свободы эмоций может налагаться природой объекта эмоции, как, например, в случае безответной любви.

6. Эмоциональное общение может быть ограничено своего рода запретом, например, смотреть в лицо, особенно в глаза, друг другу.

7. Другой фактор, ограничивающий эмоциональное общение, – сложные взаимоотношения между языком и эмоциональной системой. Мы не научены точно выражать свои эмоциональные переживания.

В теории дифференциальных эмоций мимика и обратная связь от мимической активности играют чрезвычайно важную роль в эмоциональном процессе и в эмоциональной регуляции. Однако люди, описывая сильные эмоции, обращаются, скорее, к изменениям в висцерально-эндокринной

системе (например, говорят «внутреннее чувство»), нежели к проприорецептивным и кожным импульсам, возникающим при мимической деятельности. На это существует ряд причин.

Больше ста лет тому назад Ч. Дарвин заложил основу исследования роли мимических комплексов в эмоциях. На основе его наблюдений можно сделать вывод о том, что выразительное поведение является либо последовательностью эмоций, либо их регулятором. Рассматривая регуляторную функцию выразительного поведения, Дарвин утверждал: «Свободное выражение эмоции с помощью внешних признаков усиливает ее. С другой стороны, подавление настолько, насколько возможно, всех внешних проявлений смягчает нашу эмоцию». Это положение Дарвина стало шагом к гипотезе о роли обратной связи в эмоциях.

Теория дифференциальных эмоций и в частности «гипотеза обратной связи» не только объясняет, но и снимает спорный вопрос в театральной практике - идти при создании образа «от внешнего к внутреннему» или от «внутреннего к внешнему», - научно объясняя правомерность обоих подходов. В то же время она даёт нам ключ к практическому применению «имитационной теории», отвечая тем самым на наше утверждение: подражая внешнему выражению эмоций (мимика, пантомимика, интонация речи) актёр может испытывать реальные чувства персонажа, но при одном необходимом условии: включения творческого воображения в начальной фазе всего процесса.

Вопросы эмоциональной экспрессии мы рассмотрим в специальной главе. И эта часть учения об эмоциях как никакая другая ближе всего подводит нас к теме сценических переживаний, движений и действий, выразительного поведения, понимания психологических механизмов в осуществлении эмоциональных реакций. Нас прежде всего интересуют мимические и пантомимические способы выражения эмоций, психомоторные, т.е. непосредственно связанные с выразительными действиями и движениями. Но прежде чем перейти к этой практической части психологии актёрского творчества, рассмотрим связи воображения и эмоций (чувства).

### ***Воображение и чувство***

*...чувство и фантазия являются не двумя друг от друга  
отделёнными процессами, но, в сущности,  
одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию,  
как на центральное выражение эмоциональной реакции.*

Л. Выготский Самым спорным вопросом в теориях об актёрской профессии до сих пор остаётся вопрос об эмоциях и чувствах, переживаемых актёром на сцене.

Вопрос о переживаниях в сценической игре принципиальный и с точки зрения психологии актёрского творчества, и с точки зрения практической работы актёра на сцене. Многие исследователи предполагают возможность существования особой формы человеческих переживаний, свойственных

именно актёру, присущих главным образом сценической игре. Эти переживания могут быть условно названы сценическими переживаниями или сценическими чувствами.

Б.Е. Захава писал: «... актёр на сцене живёт не только в качестве образа. Он ещё живёт и как артист, мастер, творец. Поэтому переживания актёра-образа, вступая во взаимодействие с психофизическими процессами, которые он испытывает как актёр-художник, естественно, видоизменяются и приобретают специфический характер ... жизненные переживания, превращаясь в сценические, решительно ничего не теряют в своей искренности, силе или глубине. Они изменяются не количественно, а качественно: они превращаются в поэтическое отражение жизненных переживаний и в этом новом качестве способны приобретать такую степень искренности, силы и глубины, на какую данный актёр в своих жизненных переживаниях, может быть, вовсе и не способен.

Вот почему на вопрос о том, должен ли актёр переживать на сцене чувства образа, мы вынуждены ответить: и да и нет. Нет - если имеются в виду жизненные переживания; да - если речь идёт об особых сценических чувствах.

Наличие разницы между жизненными и сценическими переживаниями признавал и Станиславский. Жизненные переживания он называл «первичными», а сценические – «повторными».

Итак, должны ли сценические чувства быть реальными (Станиславский) или «сочувствиями» (Михаил Чехов). Хотя позже Станиславский говорил о сценических чувствах как о «повторных», но настаивал на «повторности» реальных жизненных чувств. Об этих разногласиях по основополагающим вопросам психотехники актёра Михаил Чехов приводит беседу со Станиславским за границей в берлинском кафе в 1928 году (кн. М. Чехова «Жизнь и встречи»): «...Станиславский вызвал меня на беседу о его системе, мы договорились (хотя и не согласились) относительно двух пунктов, вызывавших разногласие. Первым из них был вопрос об «аффективных воспоминаниях».

Станиславский находил, что воспоминания из личной, интимной жизни актёра, если сосредоточиться на них, приведут к живым, творческим чувствам, нужным актёру на сцене. Я же позволял себе возражать ему, что истинно творческие чувства достигаются через фантазию. По моим понятиям, чем меньше актёр затрагивает свои личные переживания, тем больше он творит. Он пользуется при этом очищенными от всего личного творческими чувствами. Душа его забывает личные переживания, перерабатывает их в своих подсознательных глубинах и претворяет их в художественные. Приём же «аффективных воспоминаний» Станиславского не позволяет душе забыть личные переживания. Моё мнение подтверждалось для меня ещё и тем, что «аффективные воспоминания» часто приводили актёров (преимущественно актрис) в нервное и даже истерическое состояние».

Остановимся на этом первом пункте беседы двух великих мастеров театра. Вся их творческая жизнь была посвящена доказательству своей правоты по этим основополагающим законам актёрского искусства. В результате каждый развивал своё понимание, экспериментировал, создавал студии и пр. и пр. и каждый остался верен своей идее уже в период создания своих творческих методов.

Итак, первый пункт беседы – вопрос об «аффективной памяти».

Что же Станиславский понимал под «аффективными (эмоциональными) воспоминаниями»? Вызвать в себе нужное переживание актёр может только благодаря тому, что аналогичное переживание ему очень хорошо знакомо, что он знает его по своему жизненному опыту, неоднократно испытывал его в жизни и поэтому отлично его помнит. В этом случае актёр как бы уже заранее обладает данным чувством, ему остаётся только в нужный момент извлечь его из глубины своей эмоциональной памяти и соединить с условным сценическим раздражителем.

«Эмоциональная память – вот та кладовая, из которой актёр извлекает нужные ему переживания. Именно эмоциональная память служит источником сценических чувств, возникающих не иначе как в форме эмоциональных воспоминаний.

...Эмоциональное воспоминание с психофизиологической точки зрения есть не что иное, как оживление следов ранее пережитого. Поэтому Станиславский и называет его не первичным, а повторным переживанием. Это воспроизведение чувства, а не самое чувство...»

В книге Станиславского «Работа актёра над собой» читаем: «... Прежде – по Рибо – мы звали её (память на чувствования. – Э.Б.) «аффективной памятью». Теперь этот термин отвергнут и не заменён новым. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения её, и потому мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью... Подобно тому, как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования. Казалось, что они совсем забыты, но вдруг какой-то намёк, мысль, знакомый образ - и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, иногда сильнее, такие же или в несколько изменённом виде.

Раз вы способны бледнеть, краснеть при одном воспоминании об испытанном, раз вы боитесь думать о давно пережитом несчастье, – у вас есть память на чувствования, или эмоциональная память.

...Искусство и душевная техника актёра должны быть направлены на то, чтобы уметь естественным путём находить в себе зёрна природных человеческих качеств и пороков, а затем выращивать и развивать их для той или другой исполняемой роли.

Таким образом, душа изображаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоциональных воспоминаний и прочего».

К сожалению, недостаточность внимания наших педагогов в театральных вузах и режиссёров в театрах, воспринявших гипотезу Станиславского (от Рибо) о роли эмоциональной памяти в творчестве актёра, приводит к тому, что эту гипотезу считают аксиомой. Так педагоги и продолжают учить, а режиссёры продолжают требовать от актёров «подкладывать» свои собственные эмоциональные воспоминания под переживания и чувства изображаемого персонажа.

Вот почему мы считаем необходимым остановиться подробнее на этом вопросе и обратиться к первоисточнику, т.е. к учению Рибо. «Мы подошли теперь к главному вопросу, - пишет Рибо, – существует ли действительно аффективная память? ...У одних аффективный образ возникает слабо или не воскресает вовсе, у других он воскресает в значительной степени или вполне. Чтобы выяснить различие этих двух форм памяти, рассмотрим отдельно составные элементы и механизм каждой из них.

Ложная, или абстрактная, аффективная память состоит в представлении о каком-то событии с добавлением известного аффективного отпечатка (я не говорю «аффективного состояния»). Эта форма, несомненно, наиболее часто встречающаяся. Что остаётся в памяти от мелких случайностей длинного путешествия? — Воспоминание о местах, где они происходили, об их подробностях, и ещё о том, что они были неприятны. Что остаётся от угасшей любви, кроме образа известного лица, воспоминаний об ухаживании, о различных приключениях и ещё о том, что это было связано с радостью? Что остаётся у взрослого человека от воспоминаний о детских играх?... Во всех случаях этого рода аффективный отпечаток в воспоминании только познаётся, но не чувствуется, не ощущается; он представляет собой только один из интеллектуальных признаков и присоединяется ко всему остальному как аксессуар... Я называю эту аффективную память «абстрактной» и вот почему. Аффективные состояния, подобно интеллектуальным, подлежат абстракции и обобщению. Человек, видевший много людей или слышавший много лающих собак и квакающих лягушек, создаёт себе обобщающий образ человеческой формы, собачьего лая, лягушачьего кваканья. Это схематичное, полуабстрактное, полуконкретное представление, соединённое путём накопления грубых сходных черт и устранения различий. Точно так же тот, кто несколько раз испытал зубную боль, колики или мигрень, приступы гнева или страха, ненависть или любовь, создаёт себе таким же путём обобщённый образ этих состояний. Это первый шаг. ...Термины «эмоция», «страсть», «чувствительность» и т. д. - не более чем абстракция, и для того, чтобы оживить их, придать им реальное значение, необходимы опыты аффективного характера, конкретные данные.

Настоящая, или конкретная, аффективная память состоит в воспроизведении в настоящую минуту прошедшего аффективного состояния со всеми его признаками.

...(Воспоминание)... заключается в воскрешении самого аффективного состояния как такового, т.е. состояния чувствуемого. ...Наше сознание живёт только в настоящем. Чтобы какое-то воспоминание, как бы отдалено оно ни

было, существовало для меня, нужно, чтобы оно входило в узкое поле сознания настоящего, иначе оно погружается в пропасть бессознательного и превращается в ничто. Для нас существует, таким образом (не говоря о настоящем – будущем), настоящее-настоящее и настоящее-прошедшее, принадлежащее памяти.

...Существует аффективный тип, настолько же ясно и резко очерченный, как тип зрительный, слуховой и моторный.

Существует не только общий аффективный тип, в нём различают несколько разновидностей, можно даже допустить предположение, что именно частичные типы встречаются наиболее часто.

Воспроизведение известного состояния зависит гораздо более от мозговых и внутренних условий..., чем от самого первоначального впечатления. Сильно чувствовать эмоции и живо воспроизводить их – различные, друг друга не обуславливающие процессы».

Вот на это исследование Рибо и ссылается Станиславский, делая «аффективную память» одной из основ своей «системы» воспитания актёра и психологии актёрского творчества. После выхода в свет учения Рибо об «аффективной памяти» в учёных кругах незамедлительно развернулась ожесточённая дискуссия. Эта дискуссия была особенно интенсивной в 1908-1910 годах, когда шла полемика между Рибо и Кюльпе. Группа психологов, отрицавшая аффективную память, указывала на то, что когда мы вспоминаем о каком-нибудь приятном, интересном, ужасном и т.п. событии, то воспоминание - это образ или мысль, а не чувство, т.е. интеллектуальный процесс. Это воспоминание (образ или мысль) о происшедшем вызывает у нас то или иное чувство, которое, таким образом, является не воспроизведением бывшего чувства, а совершенно новым чувством; чувство, как таковое не воспроизводится.

«Ввиду новых полученных данных и новых критических замечаний, - пишет Рибо, - я ещё раз резюмирую полученные мной результаты:

1. У большинства людей аффективная память отсутствует;
2. У некоторых существует полуинтеллектуальная-полуаффективная память, то есть эмоциональные элементы воспроизводятся лишь с трудом, отчасти при помощи интеллектуальных состояний, с которыми они связаны;
3. У немногих существует полная аффективная память, интеллектуальный элемент служит лишь средством для вызова воспоминания и исчезает очень быстро».

Станиславский, ссылаясь на Рибо, почему-то оставляет в стороне выводы, к которым приходит сам Рибо в результате активной дискуссии: «Я не привёл ни одного примера чистой аффективной памяти... привести доказательные примеры такого рода почти невозможно; ...у большинства людей аффективная память отсутствует; (лишь) у немногих существует полная аффективная память». Мы склонны допустить, что признание Рибо не было известно Станиславскому ибо такое признание нельзя было бы проигнорировать. Можно предположить, что просто Станиславский не

следил за ходом этой дискуссии и не был знаком с окончательными выводами Рибо.

Интересно, что наличие эмоциональной памяти подвергнуто сомнению уже в наше время (1981) учёным, чей интерес распространялся (что редко) на проблемы психологии актёрского творчества, П. В. Симоновым. Основанием этому послужили его исследования по произвольному воспроизведению актёрами различных эмоций, что напрямую относится к теме наших рассуждений. Вот что пишет Симонов по этому поводу: «Нам не раз приходилось читать о так называемой «эмоциональной памяти». (Странно, но Симонов не говорит «где читать», не ссылается здесь на Станиславского. А ведь Симонов прекрасно знает, какую роль Станиславский отводит «эмоциональной памяти» в творчестве актёра, но Симонов, по-видимому, избегает дискуссии... со Станиславским на эту тему. – Э.Б.). «Согласно этим представлениям, - пишет Симонов, – эмоционально окрашенное событие не только оставляет неизгладимый след в памяти человека, но, став воспоминанием, неизменно вызывает сильнейшую эмоциональную реакцию каждый раз, когда какая-либо ассоциация напомнит о пережитом ранее потрясении. Доверчиво следуя этой аксиоме, мы просили своих исследуемых вспомнить о событиях их жизни, связанных с наиболее сильными эмоциональными переживаниями. Каково же было наше изумление, когда такого рода намеренные воспоминания только в очень ограниченном проценте случаев сопровождались выраженными сдвигами кожных потенциалов, частоты сердцебиений, дыхания, частотно-амплитудных характеристик электроэнцефалограммы. Вместе с тем воспоминания о лицах, встречах, жизненных эпизодах, отнюдь не связанные в анамнезе с какими-либо из ряда вон выходящими переживаниями, подчас вызывали исключительно сильные и стойкие, не поддающиеся угашению при их повторном воспроизведении объективно регистрируемые сдвиги».

#### СЦЕНИЧЕСКИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ. ЗАКОН РЕАЛЬНОСТИ ЧУВСТВ

Вернёмся ко второму пункту беседы Михаила Чехова со Станиславским за границей в берлинском кафе в 1928 году.

«Он касался, – пишет Чехов, – того, как актёр должен фантазировать, или, по выражению Станиславского, «мечтать» об образе своей роли. Если актёр играет, например, Отелло, то он должен вообразить себя в обстоятельствах Отелло. Это вызовет в нём чувства, нужные ему для исполнения роли Отелло, утверждал Станиславский. Моё возражение заключалось в следующем. Актёр должен забыть себя и представить в своей фантазии Отелло, окруженным соответствующими обстоятельствами. Наблюдая Отелло (но не себя самого) в своём воображении, как бы со стороны, актёр почувствует то, что чувствует Отелло, и чувства его в этом случае будут чистыми, претворёнными и не будут втягивать его в собственную личность. Образ Отелло, увиденный в фантазии, воспламенит в актёре те таинственные, творческие чувства, которые обычно называются «вдохновением».

Уже позже, пройдя огромный творческий путь, Станиславский в книге «Работа актёра над собой» подведёт итог этой теме: «...Секрет в том, что логика и последовательность физических действий и чувствований привели вас к правде, правда вызвала веру, и всё вместе создало «я есмь». А что такое «я есмь»? Оно означает: я существую, я живу, я чувствую и мыслю одинаково с ролью. Иначе говоря, «я есмь» приводит к эмоции, к чувству, к переживанию.... Там, где правда, вера и «я есмь», там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актёрское) переживание».

И Михаил Чехов в книге «Техника актёра» останется верным своим ранним убеждениям: «Переживания на сцене нереальны. Все чувства, желания, все переживания вашего сценического образа, как бы сильны они ни были, все они – нереальны. Не должны быть реальны ...

Но помимо того, что ваши творческие чувства нереальны, они обладают еще одной характерной особенностью: из чувств они становятся сочувствием. Оно-то и строит «душу» сценического образа. Наше высшее «я» сочувствует созданному им же самим сценическому образу. Художник в вас страдает за Гамлета. Но сам он остается в стороне от них как творец и наблюдатель, свободный от всего личного. Шаляпин говорил: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его».

Остановимся на минутку, чтобы объяснить с точки зрения психологии понятие «сочувствие». В психологии это понятие выражается термином «эмпатия». Этот термин ввёл в психологию Э. Титченер (1909), опираясь на представление Липпса о вчувствовании как перцептивном акте. В дальнейшем это понятие уточнялось и видоизменялось, но в настоящее время в нашей науке и у американских психологов (Адерман, Бергер, Эпштейн и др.) «эмпатия характеризуется сопереживанием, возникающим по механизму эмоционального заражения, т. е. непроизвольно и неосознаваемо. Здесь эмпатия обладает свойством искренности выражения своих эмоций... (в других трактовках – Э.Б.) в эмпатии значительную роль играет разум, рациональное восприятие человека или животного, т.е. сопереживание рассматривают как произвольную и осознаваемую эмоциональную идентификацию с другим человеком. В последнем случае, как считает Т.П. Гаврилов (1981), сопереживание перерастает в сочувствие... Эмпатия же обладает свойством искренности выражения своих эмоций (Е. Ильин).

Так что можно с уверенностью говорить, что Михаил Чехов в своём утверждении о «сочувствиях, сопереживаниях» своему герою опирался на вполне научную базу.

Итак, два великих художника театра утверждают прямо противоположное. А Чехов находит поддержку ещё и у гениального Шаляпина!!!

А что делать нам? За кем идти? Кому следовать? Где истина? Видимо, следует однажды попытаться разобраться в этом вопросе, прежде чем что-либо утверждать как истину. И ответ на вопрос «где истина?» следует искать в науке, у авторитетных учёных, чья объективность опирается на многочисленные эксперименты в тех сферах, которые нас интересуют в



применении к конкретным проблемам психотехники актёра. Вот почему мы старались так подробно рассмотреть принципиальные взгляды психологов на вопросы, а что такое эмоции, аффективные воспоминания; вот почему для нас принципиален вопрос о реальности или нереальности сценических переживаний.

«Все решительно психологические системы, - говорит Выготский, - пытающиеся объяснить искусство, в сущности говоря, представляют собой комбинированное в том или ином виде учение о воображении и чувстве».

По словам Овсяннико-Куликовского, которые приводит Л.С. Выготский в книге «Психология искусства» «наша чувствующая душа по справедливости может быть сравнима с тем возом, о котором говорится: что с воза упало, то пропало. Напротив, душа мыслящая - это такой воз, с которого ничего не может упасть. Вся поклажа там хорошо помещена и скрыта в сфере бессознательного... Если бы чувства, нами переживаемые, сохранились и работали в бессознательной сфере, постоянно переходя в сознание (как это делает мысль), то наша душевная жизнь была бы такой смесью рая и ада, что самая крепкая организация не выдержала бы этого непрерывного сцепления радостей, горестей, обиды, злобы, любви, зависти, ревности, сожалений, угрызений, страхов, надежд и т.д. Нет, чувства раз пережитые и потухшие, не поступают в сферу бессознательного, и такой сферы нет в душе чувствующей. Чувства, как сознательные по преимуществу процессы психики, скорее тратят, чем сберегают душевную силу. Жизнь чувства - расход души».

Для того чтобы подтвердить эту мысль, Овсяннико-Куликовский подробно показывает, что в нашей мысли господствует закон памяти, а в нашем чувстве – закон забвения...

«Психологи, – пишет Выготский, – до сих пор не могли указать разницы, которая существует между чувством в искусстве и реальным чувством.

...Мы могли бы показать, что искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть умные эмоции. ...Дидро совершенно прав, когда говорит, что актёр плачет настоящими слезами, но слезы его текут из мозга, и этим он выражает самую сущность художественной реакции как таковой». Выготский настаивает на Законе Реальности Чувств играющих, как результате работы нашей фантазии: «Фантазия является тем аппаратом, который непосредственно осуществляет работу наших эмоций.

...Эта эмоциональная функция фантазии незаметно переходит в игре в новую функцию: в организацию таких форм среды, которые позволяют ребёнку развивать и упражнять свои природные склонности. Можно сказать, что психологический механизм игры всецело сводится к работе воображения. ... Игра есть не что иное, как фантазия в действии, фантазия же не что иное, как заторможенная и подавленная, необнаруженная игра».

К актёрскому творчеству мы можем применить это утверждение без всяких поправок с одним лишь напоминанием о том, что актёр всегда «играет

свою роль», играет. И чувства, переживаемые им в роли, реальны, «должны быть реальны», если перефразировать Михаила Чехова; И действительно, в игре и сценической игре ряд механизмов полностью совпадают в психологическом плане:

1. Роль – единица игры и сценической игры.
2. Ролевое поведение и сценическое поведение.
3. «Мнимая ситуация» в игре – «сценическая ситуация» или «предлагаемые обстоятельства» (Станиславский).
4. Психологический механизм игры и сценической игры всецело сводится к работе воображения.

Механизмом игры и сценической игры, по нашему убеждению, является подражание.

С проявлением обоих законов связаны многие «странности» в поведении детей. Известно, как дети любят сочинять и рассказывать различные «страшилки». Нередко это кончается настоящим испугом детей от собственных рассказов, сюжет и герои которых превратились для ребенка в фантастическую реальность. Срабатывает закон эмоциональной реальности воображения. Есть все основания считать, что этот закон срабатывает и в театральном искусстве. Исследования особенностей эмоциональной сферы у представителей актёрской профессии подтверждают наши выводы о прямой связи между воображением и эмоциями (чувствами). Известно, что актёры отличаются особой эмоциональной возбудимостью и реактивностью, а также богатством чувственно-конкретного воображения. В исследованиях А. П. Ершовой (1968) было выяснено, что у подростков, наиболее способных к актёрскому творчеству, «было более выраженное увеличение амплитуды КГР (кожно-гальваническая реакция. – Э.Б.) и частоты сердечных сокращений в ответ на мысленное представление эмоционально окрашенной ситуации.

Н.П. Алексеев и др. (1983) показал, что студенты театрального вуза...характеризуются значительно большей эффективностью управления КГР (её произвольная активация и произвольное угашение) с помощью мысленного представления эмоционально окрашенной ситуации.

В. И. Кочнев (1986) выявил ряд особенностей эмоциональной реактивности более успешных студентов актёрского отделения по сравнению с менее успешными. Первые характеризовались более высоким исходным уровнем эмоциональной активности и менее выраженной тенденцией к увеличению этого уровня после удара током. Они же характеризуются большей амплитудой и меньшим временем КГР на воображаемый удар током. У них наблюдалось большее соответствие амплитуды реакции на воображаемый удар током амплитуде реакций на действительный удар током».

Таким образом, если связь воображение-движение обнаруживается непосредственным наблюдением за проявлением идеомоторного акта, то более скрытая и не обнаруживаемая простым наблюдением связь воображение-чувство, подтверждается экспериментально.

## §2.3. Внутрішня техніка актора

Станиславский К.С. Работа актера над собой. Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания

### IX. ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

С. 276-285

.....19.....2.

Урок начался с того, что Торцов предложил нам вернуться к этюдам с сумасшедшим и с топкой камина, которых мы давно не повторяли. Это предложение было принято восторженно, так как ученики соскучились по этюдам. Кроме того, приятно повторять то, в чем уверен и что имело успех.

Мы играли с еще большим оживлением. Неудивительно: каждый знал, *что и как* ему нужно делать;

явилось даже форсовство от уверенности. Опять, как и раньше, при испуге Вьюнцова, мы бросились в разные стороны.

Но только сегодня испуг не был для нас неожиданностью, мы имели время подготовиться к нему и сообразить, кому куда бежать. Благодаря этому общая свалка вышла четче, срететированнее и оттого гораздо сильнее, чем раньше. Мы даже закричали во все горло.

Что касается меня, то я, как и в прежние разы, очутился под столом, но только не нашел пепельницы и потому схватил большой альбом. То же можно сказать и про других. Вот, например, Вельяминова: в первый раз она случайно уронила подушку, столкнувшись с Дымковой; сегодня столкновения не произошло, тем не менее она уронила подушку, чтоб поднять ее, как в прошлый раз.

Каково же было наше удивление, когда по окончании этюда Торцов и Рахманов объявили, что раньше наша игра была непосредственна, искренна, свежа и правдива, тогда как сегодня она была фальшива, неискренна и деланна. Нам оставалось только развести руками.

— Но ведь мы же чувствовали, переживали! — говорили ученики.

— Каждый человек в каждый момент своей жизни неизбежно что-нибудь чувствует, переживает, — отвечал Торцов. — Если бы он ничего не чувствовал и не переживал, то был бы не живой человек, а мертвец. Ведь только мертвые ничего не чувствуют. Весь вопрос в том, что именно вы «чувствовали» и «переживали» сейчас на сцене, в момент творчества.

Давайте же разбираться и сравнивать то, что было раньше, с тем, что вы делали сегодня, при повторении этюда.

Не подлежит сомнению — все мизансцены, переходы, внешние действия, их последовательность, мельчайшие подробности группировок сохранены с изумительной точностью. Посмотрите хотя бы на эту наваленную мебель, которой забаррикадирована дверь. Можно подумать, что у вас снята фотография или зарисован план размещения вещей, и вы по этому плану снова складывали ту же баррикаду.

Таким образом, вся внешняя, фактическая сторона этюда повторена с точностью, достойной удивления, свидетельствующей о том, что вы обладаете острой памятью на мизансцену, на группировки, на физическое действие, движение, переходы и прочее. Так обстоит дело с внешней стороны. Но разве так уж важно, как вы стояли, как вы группировались? Мне, зрителю, гораздо интереснее узнать, *как* вы внутренне действовали, *что* вы чувствовали. Ведь ваши собственные переживания, взятые из действительности и перенесенные в роль, создают ее жизнь на сцене. Этих-то ваших чувствований вы мне и не дали. Внешнее действие, мизансцены, группы, не оправданные изнутри, формальны, сухи и не нужны нам на подмостках. Вот в этом-то и заключается разница между сегодняшним и прошлым исполнением этюда.

В первый раз, когда я ввел предположение о сумасшествии непрошеного посетителя, все, как один человек, сосредоточились, задумались над важным вопросом самоспасения. Все оценивали создавшиеся обстоятельства и, только оценив их, начали действовать. Это был логически верный подход, подлинное переживание и его воплощение.

Сегодня, напротив, вы обрадовались любимой игре и сразу, не задумавшись, не оценив предлагаемых обстоятельств, принялись копировать известные уже вам внешние действия предыдущего раза. Это неправильно. В первый раз — гробовое молчание, сегодня — веселье и возбуждение. Все бросились готовить вещи: Вельяминова — подушки, Вьюнцов — абажур, Названов — альбом вместо пепельницы.

— Бутафор забыл поставить ее, — оправдывался я.

— А в первый раз разве вы запаслись ею заблаговременно? Разве вы знали, что Вьюнцов закричит и напугает вас?.. — иронизировал Аркадий Николаевич. — Странно! Как вы могли предвидеть сегодня, что вам понадобится альбом?! Казалось бы, что он должен был случайно попасть вам под руку. Как жаль, что эта или другие случайности не повторились сегодня! А вот и еще одна подробность: в первый раз вы все время, не отрываясь, упорно смотрели на дверь, за которой был воображаемый сумасшедший. А сегодня вы заняты были не им, а нами, то есть вашими зрителями: Иваном Платоновичем и мною. Вам было интересно знать, какое впечатление произведет на нас ваша игра. Вместо того чтобы прятаться от сумасшедшего, вы показывали себя нам. Если в первый раз вы действовали под внутреннее суфлерство вашего чувства, интуиции, жизненного опыта, то сегодня вы слепо, почти механически шли по проторенной дорожке. Вы повторяли первую, удачную репетицию, а не создавали новую, подлинную жизнь сегодняшнего дня. Вы черпали материал не из жизненных, а из театральных, актерских воспоминаний. То, что в первый раз само собой рождалось внутри и естественно отражалось в действии, сегодня искусственно раздувалось, преувеличивалось для того, чтобы произвести большее впечатление на смотревших. Словом, с вами произошло то, что некогда случилось с молодым человеком, который пришел к Василию Васильевичу Самойлову 17 за советом, поступать ли ему на сцену.

«Выйдите, потом снова войдите и скажите то, что вы сейчас мне говорили», — предложил ему знаменитый артист.

Молодой человек внешне повторил свой первый приход, но не сумел вернуть переживаний, испытанных им при первом приходе. Он не оправдал и не оживил внутренне своих внешних действий.

Однако ни мое сравнение с молодым человеком, ни ваша сегодняшняя неудача не должны вас смущать, — все это в порядке вещей, и я вам объясню почему. Дело в том, что лучшим возбудителем творчества нередко является неожиданность, новизна творческой темы. При первом исполнении этюда эта неожиданность была налицо. Мое предположение о присутствии за дверью сумасшедшего самым подлинным образом взволновало вас. Сегодня неожиданность исчезла, так как все было вам хорошо известно, понятно, ясно, включая даже и внешнюю форму, в которую выльется ваше действие. При таких условиях стоит ли снова соображать, справляться со своим жизненным опытом, с чувствами, пережитыми в подлинной действительности? К чему эта работа, если все уже создано и одобрено мною и Иваном Платоновичем? Готовая внешняя форма — большой соблазн для актера! Что же удивительного в том, что вы, чуть ли не впервые ступающие по театральным подмосткам, соблазнились готовым и при этом обнаружили хорошую память на внешние действия. Что же касается до памяти на чувствования, то она сегодня не проявилась.

— Память на чувствования? — старался я уяснить себе.

— Да. Или, как мы будем называть ее, *эмоциональная память*. Прежде — по Рибо — мы звали ее «аффективной памятью» 18. Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения ее, и потому пока мы условились называть память на чувствования *эмоциональной памятью*.

Ученики просили объяснить яснее, что подразумевается под этими словами.

— Вы поймете это из примера, приведенного Рибо.

Два путешественника были застигнуты на скале приливом в море. Они спаслись и после передавали свои впечатления. У одного на памяти каждое его действие: как, куда, почему он пошел, где спустился, как ступил, куда прыгнул. Другой не помнит почти ничего из этой области, а помнит лишь испытанные тогда чувствования: сначала восторга, потом настороженности, тревоги, надежды, сомнения и, наконец, — состояние паники.

Вот эти чувствования и хранятся в *эмоциональной памяти*.

Если бы сегодня, при одной мысли об этюде с сумасшедшим, к вам, подобно второму путешественнику, вернулись все пережитые в первый раз чувствования; если бы вы зажили ими и начали по-новому, подлинно, продуктивно и целесообразно действовать; если бы все это произошло само собой, помимо вашей воли, я бы сказал, что у вас первоклассная, исключительная *эмоциональная память*.

Но, к сожалению, это слишком редкое явление. Поэтому я сбавляю свое требование и говорю: пусть бы вы начали этюд, руководствуясь лишь

внешними мизансценами, но они напоминали бы вам о пережитых чувствованиях, вы отдались бы этим эмоциональным воспоминаниям и провели этюд под их эгидой. В этом случае я сказал бы, что у вас не исключительная, не сверхъестественная, но все же хорошая эмоциональная память.

Я готов еще сбавить свои требования и допустить, что вы начали играть этюд внешне, формально, что знакомые мизансцены и физические действия не оживили связанных с ними чувствований, что у вас не явилось даже потребности оценить создавшиеся предлагаемые обстоятельства, при которых вам предстояло действовать, как это было в первый раз. В таких случаях можно помочь себе психотехникой, то есть ввести новое «если бы» и предлагаемые обстоятельства, по-новому переоценить их и возбудить дремлющее внимание, воображение, чувство правды, веру, мысли, а через них и чувство.

Если бы вам удалось выполнить все это, то я признал бы у вас наличие эмоциональной памяти.

Но сегодня вы не проявили ни одной из указанных мною возможностей. Сегодня вы, наподобие первого путешественника, с необыкновенной точностью повторили лишь внешние действия, не согрели их внутренними переживаниями. Сегодня вы заботились только о результатах. Вот почему я и говорю: вы не проявили своей эмоциональной памяти.

— Значит, ее у нас нет? — воскликнул я с отчаянием.

— Нет. Вы делаете неверное заключение. Но мы проверим это на следующем уроке,— спокойно ответил Аркадий Николаевич.

.....19.....2.

Сегодняшний урок начался с проверки моей эмоциональной памяти.

— Помните, — говорил Аркадий Николаевич, — вы мне рассказывали в актерском фойе о большом впечатлении, которое произвел на вас Москвин, когда он приезжал в \*\*\* на гастроли? Неужели и сейчас вы помните его спектакли настолько отчетливо, что при одной мысли о них вами овладевает то же восторженное состояние, которое вы испытали тогда, пять или шесть лет назад?

— Быть может, оно повторяется теперь не с прежней остротой, но я очень оживляюсь от этих воспоминаний.

— Настолько сильно, что когда вы думаете об этих впечатлениях, ваше сердце бьется ускоренно?

— Пожалуй, если я очень отдамся им.

— А что вы чувствуете душевно или физически, когда вспоминаете о трагической смерти вашего друга, о котором вы мне рассказывали тогда же в фойе?

— Я избегаю этих тяжелых воспоминаний, так как они до сих пор действуют на меня удручающе.

— Вот эта память, которая помогает повторять все знакомые, ранее пережитые вами чувствования, испытанные на гастролях Москвина и при смерти друга, и есть эмоциональная память.

Подобно тому как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования. Казалось, что они совсем забыты, но вдруг какой-то намек, мысль, знакомый образ — и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, иногда сильнее, такие же или в несколько измененном виде.

Раз вы способны бледнеть, краснеть при одном воспоминании об испытанном, раз вы боитесь думать о давно пережитом несчастье,— у вас есть память на чувствования, или эмоциональная память. Но только она недостаточно развита, чтобы самостоятельно бороться с трудностями условий публичного творчества.

Теперь скажите мне,— обратился Торцов к Шустову,— вы любите запах ландышей?

— Люблю,— ответил Паша.

— А вкус горчицы?

— Отдельно — нет, но с говядиной — да.

— А пушистую шерсть кошки или хороший плюш любите гладить?

— Да.

— И вы хорошо помните все эти ощущения?

— Помню.

— А музыку вы любите?

— Тоже люблю.

— У вас есть любимые мелодии?

— Конечно.

— Какие, например?

— Многие романсы Чайковского, Грига, Мусоргского.

— И вы их помните?

— Да. У меня неплохой слух.

— Слух и слуховая память,— добавил Торцов.— Кажется, вы любите и живопись?

— Очень.

— У вас есть любимые картины?

— Есть.

— И вы их тоже помните?

— Очень хорошо.

— А природу вы любите?

— Кто же ее не любит!

— Вы хорошо запоминаете виды, обстановку комнат, форму предметов?

— Запоминаю.

— И лица тоже?

— Да, те, которые производят на меня впечатление.

— Например, чье лицо вы помните отчетливо?

— Качалова, например. Я видел его близко, и он произвел на меня большое впечатление.

— Значит, у вас есть и зрительная память.

Все это тоже повторные ощущения, но они вызываются памятью пяти чувств. Они не принадлежат к переживаниям, подсказанным эмоциональной памятью, и стоят от нее особо.

Тем не менее я буду иногда говорить о пяти чувствах параллельно с эмоциональной памятью. Это удобнее.

Нужны ли и поскольку нужны артистам на сцене воспоминания об ощущениях наших пяти чувств?

Чтобы решить этот вопрос, рассмотрим каждое из этих ощущений.

Из всех пяти чувств зрение наиболее отзывчиво при восприятии впечатлений.

Слух также очень чуток.

Вот почему легче всего воздействовать на наши чувства через глаз и ухо.

Известно, что у некоторых живописцев внутреннее зрение настолько отчетливо, что они могут писать портреты отсутствующих.

У некоторых музыкантов внутренний слух настолько совершенен, что они могут мысленно прослушать симфонию, только что перед тем сыгранную, припоминая все детали исполнения и самые незначительные отклонения от партитуры. Артисты сцены, подобно художникам и музыкантам, обладают памятью внутреннего зрения и слуха. С их помощью они могут запечатлевать и воскрешать в себе воспоминания о зрительных и слуховых образах, о лице человека, о его мимике, о линиях тела, о походке, о манерах, о движениях, о голосе, об интонации встречающихся в жизни людей, об их костюме, о бытовых и других подробностях, о природе, о пейзаже и прочем. Кроме того, человек, а тем более артист, способен запомнить и вновь воспроизвести не только то, что он видит и слышит в реальной жизни, но и то, что невидимо и неслышно создается в его воображении. Артисты зрительного типа любят, чтоб им показали в действии то, чего от них добиваются, и тогда они легко ощущают чувство, о котором идет речь. Артистам слухового типа, напротив, хочется поскорее услышать звук голоса, речь или интонацию того лица, которое они изображают. У них первый толчок для возбуждения чувствования исходит от слуховых воспоминаний.

— А другие ощущения пяти чувств? Разве они бывают нужны на сцене?  
— поинтересовался я.

— Конечно!

— Если они нужны, то для чего и как ими пользоваться при сценическом творчестве?

— Представьте себе,— объяснял Аркадий Николаевич,— что вы играете начальную сцену из третьего акта чеховского «Иванова». Или представьте себе, что кто-нибудь из вас будет играть роль кавалера ди Рипафратты в пьесе Гольдони «Хозяйка гостиницы» и что ему надо будет приходиться в экстаз от бутафорского картонного рагу, которое якобы с необыкновенным мастерством приготовила ему Мирандолина. Надо сыграть эту сцену так, чтобы не только у вас, но и у всех зрителей потекли слюнки. Для этого



необходимо в самый момент исполнения иметь хотя бы приблизительное вкусовое представление, если не о подлинном рагу, то о каком-нибудь другом вкусном кушанье. Иначе вам придется лишь наигрывать, а не переживать вкусовое удовлетворение от еды.

— А осязание? В какой же пьесе оно может понадобиться?

— Хотя бы в «Эдипе», в сцене с детьми, когда Эдип, с выколотыми глазами, ощупывает их.

В этом случае вам очень бы пригодилось хорошо развитое осязание.

— Но, знаете ли, извините, пожалуйста, хороший актер выразит все это не тревожа чувства, с помощью одной техники,— заявил Говорков.

— Не верьте таким самонадеянным утверждениям. Наисовершеннейшая актерская техника не может равняться с непостижимым, недостижимым, тончайшим искусством самой природы. Много знаменитых актеров, техников и виртуозов всех школ и национальностей видел я на своем веку и утверждаю, что ни один из них не смог достигнуть тех высот, до которых бессознательно поднимается подлинное артистическое подсознание, действующее под невидимым суфлерством самой природы. Не надо забывать, что многие из наиболее важных сторон нашей сложной природы не поддаются сознательному управлению ими. Одна природа умеет владеть этими недоступными нам сторонами. Без ее помощи мы можем лишь частично, а не вполне владеть нашим сложнейшим творческим аппаратом переживания и воплощения.

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

— В чем же она заключается? — допытывался я.

— Я объясню вам на примере,— сказал Торцов,— расскажу случай, который мне пришлось наблюдать недавно: два молодых человека, после какого-то ночного кутежа, вспоминали мотив пошлой польки, которую они слышали где-то, сами не зная где.

«— Это было... Где же это было?.. Мы сидели у столба или у колонны...— мучительно вспоминал один из них.

— При чем же тут колонна? — горячился другой.

— Ты сидел налево, а направо... Кто же сидел направо? — выжимал из своей зрительной памяти первый кутила.

— Никто не сидел, и не было никакой колонны. А вот, что мы ели щуку по-еврейски, вот это верно, и...

— Пахло скверными духами, цветочным одеколоном,— подсказывал первый.

— Да, да,— подтвердил второй.— Запах духов и щука по-еврейски создавали отвратительное и незабываемое настроение».

Эти впечатления помогли им вспомнить какую-то сидевшую с ними даму, которая ела раков.

Потом они увидели стол, его сервировку, колонну, у которой, как

оказалось, они действительно сидели. При этом один из кутил неожиданно пропел ругань флейты и показал, как эту ругань исполнял музыкант. Вспомнился и сам капельмейстер.

Так постепенно оживали в памяти воспоминания об ощущениях вкуса, обоняния, осязания, а через них и слуховые и зрительные впечатления, воспринятые в тот вечер.

Наконец один из кутил вспомнил несколько тактов пошлой польки. Другой, в свою очередь, добавил еще несколько тактов, а потом оба вместе запели воскресший в памяти мотив, дирижируя наподобие капельмейстера.

Но этим не кончилось: кутилы вспомнили о каком-то оскорблении, нанесенном в пьяном состоянии, заспорили очень горячо и в результате снова поссорились.

Из этого примера видна тесная связь и взаимодействие наших пяти чувств, а также влияние их на воспоминания эмоциональной памяти. Таким образом, как видите, артисту необходима не только эмоциональная, но и память всех наших пяти чувств.

Новицкая Л. П. Уроки вдохновения Система К. С. Станиславского в действии / [Ред. Ю. С. Калашников]. — М.: Всерос. Театр. о-во, 1984. — 383 с. ил. OCR Александр Свечников

**СС.61-105**

### ***СТАНИСЛАВСКИЙ ЗАНИМАЕТСЯ СО СТУДИЙЦАМИ*** **ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА**

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

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

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

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

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

— Вы должны, — продолжал Станиславский, — крепко спаяться и глубоко осознать, что значит коллективное творчество и какие возможны здесь плюсы и минусы; должны научиться коллективно хранить общее дело. Научиться этому — значит перевоспитать себя и как человека, и как художника. Нужно жить друг с другом в мире и согласии, помогать друг другу, постоянно заботиться о создании и сохранении по-настоящему творческих взаимоотношений в коллективе. Вы знаете, какую огромную роль в театре играет закулисная атмосфера; надо стремиться к созданию такой атмосферы, которая помогала бы выявлению способностей каждого из вас. Театр — ваш дом, и необходимо сохранять этот дом в чистоте. Есть любители, которые всюду собирают сплетни, а потом вытряхивают их в стенах студии. Боритесь с такими людьми. Помните, что в театре даже маленькая сплетня неизбежно становится огромной. Вы не должны терпеть рядом с собой человека, который отравляет здоровую атмосферу студии. Гоните его, даже если он талантлив. Талантливый человек, несущий грязь в студию, ядовит, ибо он талантливо распространяет свой яд. Он может быть очень нужен делу, но его надо отсекать немедленно. Не забывайте, что вы пришли сюда для большого, чистого дела.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

— Каково страдание человека-артиста, — сказал Константин Сергеевич, — который великолепно все чувствует, но передать ничего не может, так как его физический аппарат не соответствует его чувствам: руки скрючены, тело неповоротливо, голос не звучит... Над его чувством будут смеяться. Узнайте у преподавателей, какие мышцы вам надо развивать, и этой работе посвятите годы. Добейтесь того, чтобы ваши мускулы сами искали правду движения, выработайте в себе мышечного контролера, чтобы этот внутренний инспектор механически, помимо вашей воли, контролировал бы все ваши движения, убирал бы все лишние мышечные напряжения, оставляя лишь те, которые нужны для производимого действия. Вы не можете себе представить, какую радость испытывает актер, когда он понят зрителем. Ведь это — высшая радость, выше которой ничего нельзя придумать. Чтобы ее достичь, можно и должно заставить себя работать и работать.

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

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

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

Станиславский попросил расслабить кисть.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вместе с тем Константин Сергеевич не раз предостерегал от чрезмерного, неэкономного использования жестов на сцене. Жест ни в коем случае не должен быть назойливым, лезть в глаза. Актер достигнет гораздо большего эффекта, если он во время чтения монолога только иногда что-то подчеркнет скупым движением кисти, чуть пристукнет пальцами. Есть сцены и даже целые пьесы, в которых широкое использование жеста заведомо противопоказано. Станиславский говорил, что если, например, в сцене Натальи Петровны и Верочки из пьесы «Месяц в деревне» И. С. Тургенева, построенной на передаче тонких душевных переживаний, попытаться действовать руками — асе очарование нарушится, оборвется паутинка чувства.

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

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

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

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

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

Константин Сергеевич предложил студийцу, выполнявшему упражнение, и всем остальным поднять стул и сосредоточить внимание на том, какие мускулы в этом участвуют. Затем он попросил всех проделать то же движение без стула, потом вновь со стулом — так до тех пор, пока каждый не почувствует, что у него перестало напрягаться все тело, а напрягаются только определенные мышцы. В результате таких упражнений вырабатывается мускульная память данного действия, то есть актер сможет верно повторять его беспредметно даже по прошествии некоторого времени.

Разумеется, чтобы поднять несколько поленьев, нужно напрягать мышцы иные, нежели при поднятии стула. Но принцип здесь один:



правдоподобного выполнения действия на первых порах можно достичь лишь многократным попеременным выполнением действия то с настоящим, то с мнимым предметом.

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

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

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

Станиславский заметил, что на сцене все действия должны выполняться в строго определенной последовательности — и медленнее, чем в жизни, ровно на столько, за сколько времени тысяча человек, сидящих в зале, сможет все увидеть и понять. Это не значит, что актер должен что-то нарочито демонстрировать или подчеркивать. Просто надо стараться выполнять все Действия очень логично и последовательно, расчлняя движение, не пропуская ни одной мелкой детали. А в только что показанном упражнении одна деталь была пропущена — студиец не распустил веревку, а сразу бросил ее в колодец. В жизни же веревка, наверное, была бы аккуратно сложена или запутана — в обоих случаях пришлось бы произвести соответствующую подготовку перед тем, как этой веревкой пользоваться. Константин Сергеевич напомнил, что, выполняя все мелкие действия, из которых складывается одно большое действие, так же, как при поднятии воображаемых тяжестей, необходимо постоянно тренировать свою

мускульную память, то есть стремиться к тому, чтобы в каждом движении участвовали только необходимые для него мышцы.

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

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

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

— Несите совершенно свободно и поставьте на пол.

*(Ученица пробует выполнить действие.)*

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

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

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

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

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

Ученица. Нет, самовар давно поставлен и успел остыть.

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

Ученица. Я беру тряпку, чтобы не обжечься.

К. С. Рукам не верю. Вы делаете всей рукой то, что должны делать только два-три пальца *(показывает)*. Нужно, чтобы зритель поверил, что вы взяли тряпку. Что будет типично для этого действия?

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

*(Ученица действует.)*

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

*(Ученица поднимает самовар, несет его.)*

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

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

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

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

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

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

Проводя занятия по сценической борьбе, Константин Сергеевич напомнил, что у обоих партнеров должно быть ощущение борьбы, что каждый из участников подобной сцены должен добиваться у себя напряжения тех же мышц, что и при настоящей борьбе. Для этого необходимо повторять все те движения, которые производятся в подобных ситуациях в жизни. Если исполнитель владеет своим мышечным напряжением, у зрителей будет создаваться впечатление силового воздействия на партнера, хотя актер в это время будет лишь прикасаться к нему.

И Константин Сергеевич тут же проиллюстрировал нам все только что сказанное. Надо было видеть, как этот немолодой уже человек легко, естественно, я бы сказала, изящно выполнил каскад движений, имитирующих силовые приемы!

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

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

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

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

«Мы предъявляем к классу гимнастики и скульптурные требования,— писал он в своей книге «Работа актера над собой».— Подобно ваятелю, который ищет правильных, красивых пропорций и соотношений частей в создаваемых им статуях, преподаватель гимнастики должен добиваться того же с живыми телами... Поняв недостатки, надо исправлять, доразвивать то, что недоделано природой, и сохранять то, что создано ею удачно. Так, например, у одних слишком узкие плечи и впалая грудь. Необходимо развить их, чтоб увеличить плечевые и грудные мускулы. У других же, напротив, плечи слишком широки и грудь колесом. Зачем же еще больше увеличивать недостатки упражнениями?»<sup>75</sup>

В соответствии с этим Константин Сергеевич требовал, чтобы преподаватель гимнастики разработал индивидуальные упражнения для каждого студийца.

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

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

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

Вот двое учеников принимают позу сцепившихся борцов.

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

---

<sup>75</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 33.

Студийцы отвечают утвердительно.

— У вас чувствуется лишнее напряжение, — продолжал Станиславский. — Снимите его, освободите мышцы, которые не должны участвовать в этом упражнении. Нужно помнить, что, принимая ту или иную позу, вы переживаете три момента: неизбежное излишнее напряжение (причиной этого может быть и новизна положения тела, и присутствие зрителей); механическое освобождение от этого напряжения при помощи мышечного контролера. И внутреннее оправдание позы. Нужно суметь вычленил каждый из этих моментов и найти переход от одного к другому.

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

— Нужно ли вам напряжение мышц правой руки?

— Нужно.

— А ясно, для чего это нужно?

— Чтобы крепче обхватить партнера.

После тщательного разбора упражнения студийцы переходят к следующему.

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

— Как вы объясните положение своего тела?

— Я ранена в спину.

— А как бы вы вели себя, если бы это была настоящая рана? Подумайте хорошенько. Чем вы объясните ваш жест? Почему вы держитесь за голову, когда рана в спине?

— Я в отчаянье от своего поражения.

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

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

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

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

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

— Разве можно играть отвлеченность? Если отвлеченность не основана на конкретном состоянии, это неминуемо ведет к штампу. Ваши жесты, ваши

движения должны явиться результатом ваших переживаний. Вот в данном случае вы должны проникнуться пониманием послереволюционной жизни, понять сущность труда при нашем строе. И когда все это вас по-настоящему захватит, вы сможете изобразить мухинскую скульптуру.

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

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

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

## ДЕЙСТВИЕ

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

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

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

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

Продолжая эту мысль, он говорил, что актеру под каждое физическое действие нужно подкладывать внутренний мотив — тогда тут же определится его подлинное значение, его сущность. Поэтому Станиславский

призывал будущих актеров к тому, чтобы не наигрывать результаты, а продуктивно, обоснованно, целесообразно выполнять задачи действием. В действии, говорил он, передается душа роли, раскрывается внутренний мир пьесы; по действиям мы судим о людях, изображаемых на сцене. В связи с этим он постоянно требовал от актера точности, правды в выполнении действий, достижения с их помощью строго определенного результата. Эти требования особенно повысились, когда студийцы перешли к изучению действия как основного элемента актерской психотехники. Вот описание одного из первых занятий Станиславского по элементу «действие».

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

Ученица и начала этюд с выполнения этой задачи. Она добросовестно и, как нам показалось, довольно правдоподобно искала потерянную вещь. Однако вскоре упражнение было прервано Константином Сергеевичем. Он сказал, что главное действие — *найти* пропавший предмет — неизбежно распадается на целый ряд более мелких логических действий, следующих одно за другим. И предложил исполнительнице подумать, какие это могут быть действия.

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

Константин Сергеевич вновь прерывает этюд.

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

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

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

Разумеется, это не укрылось от взгляда Константина Сергеевича.

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

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

Опять на помощь приходит Константин Сергеевич. Он предлагает при выполнении действий придумать дополнительные препятствия. Например,

только что ученица задвинула под диван какую-то легкую вещь; а теперь пусть она представит себе, что это был трехпудовый чемодан. Здесь снова и «мнимая» тяжесть, и ковер может помешать — зацепиться, и места в купе очень мало, значит движения будут стеснены.

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

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

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

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

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

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



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

Станиславский указывал: «если бы» всегда начинает творчество, предлагаемые обстоятельства развивают его. Друг без друга они не могут существовать и давать необходимую возбуждательную силу актеру. Но функции их несколько различны; «если бы» дает толчок дремлющему воображению, служит рычагом для артиста, переводя его из реальности в мир, созданный творческим воображением драматурга, помогает актеру дополнить его собственным художественным вымыслом. Предлагаемые же обстоятельства служат обоснованию самого «если бы», способствуют мгновенной внутренней перестройке актера — тому «сдвигу», благодаря которому становится возможным сценическое творчество.

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

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

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

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

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

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

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

— Итак, вы с ведрами приходите к реке, чтобы набрать воды, — напоминает Константин Сергеевич, — не успеваете войти в воду, как замечаете, что кто-то едет. Это вас очень занимает: кто? Не «он» ли? Оказывается, «он». Однако вас ждет разочарование: «он» проехал мимо. После этого вы набираете воду, надеваете ведра на коромысло, но затем раздумываете уходить с реки: жарко, хорошо бы выкупаться. Начинаете раздеваться — и в это время видите, что «он» возвращается.

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

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

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

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

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

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

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

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

— Ну, это еще можно допустить, — включается в разговор второй участник. — Но, уходя на свидание, вы говорите матери, что идете за водой. А ведь мать знает, сколько времени потребуется, чтобы принести воду. Как с

этим быть? И кроме того, как мы узнаем, что пришли сюда по секрету от матери?

— И потом, — высказывает сомнения еще одна ученица, — как же вы будете купаться, если ежеминутно может прийти ваш знакомый? Если бы вы не знали о его приходе, тогда другое дело.

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

Здесь опять вступает в разговор Константин Сергеевич:

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

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

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

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

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

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

— Теперь в этом этюде есть логичность и законченность?

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

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

Но Константин Сергеевич не стал упрощать этюд. Очень скоро все, кто присутствовал на уроке, убедились, что он был абсолютно прав: ведь в каждой пьесе, в каждой роли мы встречаемся с множеством разных задач. Нужно научиться безошибочно определять, какая из них — главная. Именно к этому и повернул свой урок Станиславский.

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

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

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

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

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

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

— Фантазия, воображение подсказало.

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

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

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

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

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

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

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

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

## ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

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

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

Константин Сергеевич требовал, чтобы на всех наших занятиях действия выполнялись студийцами только с воображаемыми предметами. Придавая огромное значение этой работе, Константин Сергеевич занимался беспредметным действием со студийцами обязательно на каждом уроке.

Работал упорно, скрупулезно, требуя, чтобы все действия доводились до абсолютной правды.

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

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

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

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

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

Ученица приступила к упражнению. И хотя движения девушки были не особенно четкими, мы все же поняли, что она держит в руках еще какой-то предмет — корзину или сумку,— в котором находится пакет с вишнями. Вначале она раскрыла этот предмет, достала из него пакет и только после этого приступила к выполнению ранее задуманных действий с пакетом.

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

— А вы ее почувствовали? — спросил Константин Сергеевич. — Какого она цвета? Какой формы? Что в ней есть? Вот она висит у меня на руке, — показал он. — Вот я ее снял, теперь ее нужно положить. Пока я делаю это медленно. Когда вы проделаете это сто раз, будет получаться быстро. Всеми логическими действиями, даже самыми мельчайшими, вы должны пожить и почувствовать, что они правдивы. Если этого не сделать, появится фальшь: одно кольцо в цепи действий будет, предположим, золотое, другое — железное, третье — деревянное, потом опять — золотое. Иначе говоря, правда будет идти попеременно с наигрышем.

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

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

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

Вспоминается мне одна из репетиций Константина Сергеевича, во время которой ярко проявилось его умение находить то самое «чуть-чуть», о котором Станиславский говорил студийцам. Ставилась опера Бизе «Кармен». Константин Сергеевич просмотрел подготовленную режиссером сцену допроса. По мнению присутствующих, она была сделана очень неплохо. Но вот вмешался Станиславский, добавил маленький штрих, и сцена засверкала по-новому. Исполнительнице роли Кармен он предложил вести себя развязно, даже нахально: сесть на стол спиной к Цуниге, на бумаги, которые он разложил, чтобы вести протокол допроса; потом, когда ее прогоняют со стола, сесть на табурет, а ноги снова положить на протоколы. Далее, по совету Константина Сергеевича, сцена должна выглядеть так: Цунига грозит Кармен тюрьмой, а она кокетничает с ним, дразня его. А когда ей развязывают руки, она начинает танцевать. И вот тут Станиславский предложил исполнительнице не использовать традиционные кастаньеты, а взять тарелку, разбить ее, и играя осколками, как кастаньетами, вспрыгнуть на стол и начать танцевать. И этот танец — символ дерзкого, независимого, жизнелюбивого характера Кармен — стал кульминацией в сцене."

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

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

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

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

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

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

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

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

Теперь Станиславский предлагает всем присутствующим попробовать выполнить эти действия. Причем сидящим во втором ряду он усложняет задание: они должны проделать все движения не на коленях, а держа руки довольно высоко на весу, чтобы он мог наблюдать, как они действуют, и как-то это свое положение оправдать, например, близорукостью или тем, что на коленях много вещей.

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



## ВНИМАНИЕ

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

— Наблюдая за жизнью, — говорил Станиславский, — артист должен смотреть вокруг себя не как рассеянный обыватель и не как холодный статистик, которому нужна только фактическая и цифровая точность собираемых сведений. Артисту нужно проникнуть в суть наблюдаемого, внимательно изучать предлагаемые жизнью обстоятельства и поступки людей, понять склад души, характер того, кто совершает эти поступки. А это удастся только по-настоящему заинтересованному, внимательному художнику.

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

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

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

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

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

Большие, опытные актеры, замечал Константин Сергеевич, в процессе творчества всегда сосредоточены на событиях пьесы, на партнере. Именно благодаря этому они приобретают особую власть над зрителем, захватывают его, заставляют активно сопереживать своему герою. Это не значит,

конечно,, что такой актер полностью абстрагируется от публики — он чувствует ее внимание, ее реакции, но как бы подсознательно. Но она не оказывает на него парализующего влияния, не лишает необходимой для творчества непринужденности, не мешает активно, целесообразно действовать в предлагаемых обстоятельствах.

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

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

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

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

Так, например, успех актрисы в роли леди Макбет может во многом зависеть от того, насколько она сосредоточит свое внимание на том, чтобы стереть кровавое пятно. И Константин Сергеевич великолепно продемонстрировал нам это. Он сначала попытался стереть воображаемое пятно рукой — пятно осталось. Тогда он стал пробовать уничтожить его с помощью платка — пятно осталось. Теперь он подступался к нему с разных сторон, тер то сильно, то легко — злополучное пятно не исчезало. Подхлестываемый отчаянием, он искал новые способы довел себя до полного изнеможения, но не прекращал действовать, хотя уже, кажется, сам не верил в успех...

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

Станиславский подразделял сценическое внимание на внешнее и внутреннее. К внешнему он относил умение актера сосредоточиться на окружающих его предметах или объектах. Внутренним вниманием он называл способность концентрировать мысли на образных представлениях, видениях<sup>76</sup>, созданных воображением.

Если вещественный материальный мир, окружающий актера на сцене, требует хорошо тренированного внимания, то для неустойчивых воображаемых объектов эти требования возрастают во много раз. А поскольку большая часть жизни актера на сцене протекает в плоскости

---

<sup>76</sup> Видения, по Станиславскому,— это образы, создаваемые внутренним зрением актера.

вымысла, в придуманных предлагаемых обстоятельствах, Константин Сергеевич подчеркивал особую важность и особую сложность овладения внутренним вниманием. Наиболее эффективным способом тренировки внутреннего внимания он считал все те же беспредметные действия.

## НАИВНОСТЬ И ВЕРА

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

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

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

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

Сценическая наивность необходима каждому актеру, независимо от возраста. И чем выше мастерство актера (а оно, как правило, приходит с возрастом), тем непосредственнее его реакции, потому что с годами совершенствуется и умение отвлекаться от нашего жизненного и сценического опыта<sup>77</sup>.

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

Студийцы с радостью ухватились за это предложение.

Одна группа нашего курса подготовила этюд «Цирковое представление». Показанная Константину Сергеевичу «программа» состояла из разных номеров: в ней были представлены канатоходцы, жонглер, акробаты, дрессированные животные. Всех их, конечно, тоже изображали студийцы. Упражнение выполнялось под музыку.

---

<sup>77</sup> Разумеется, это не надо понимать буквально: речь идет вовсе не об абсолютном отвлечении — подсознательно опыт все время учитывается.

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

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

Константин Сергеевич привел нам в пример виденный им много лет назад номер, исполнявшийся одним из старых русских клоунов. На арену выходит высокий и очень толстый человек с крашенными усами. Он начинал с того, что принимался жонглировать яйцами — одно яйцо падало ему на лоб, разбивалось, и его рубашка оказывалась запачканной. Человек при этом страшно конфузился и старался незаметно очистить рубашку, что, конечно, ему не удавалось. Тогда, приступая к жонглированию крупными (и, очевидно, нелегкими) шарами, он старался двигаться так, чтобы прикрыть от зрителей пятно. Это приводило к тому, что один шар ударял его опять по лбу — и у него тут же вырастала огромная шишка. Приходилось уйти за шкаф и приложить пяточок — шишка с той же скоростью опадала... После этого неудачливый жонглер заменял шары ножами — и один из ножей впивался в него. Изнемогающий, но все еще не оставляющий попыток сделать вид, что ничего не произошло, человек хватается за шкаф — тот падает. Хватается за другой — падает другой, а за ним и третий, к которому он еще не прикасался... и т. д. Хотя этот номер не представлял из себя ничего нового — он состоял из старых клоунских трюков, — оторваться от него невозможно: так изящен и обаятелен в своей наивности был исполнитель.

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

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

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

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

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

К. С. Вы видели «Синюю птицу»? Ведь там все неодушевленные предметы — Хлеб, Сахар и т. д. Но все они действующие лица. На сцене стоит человек на протяжении всей пьесы — он должен действовать. Ведь он не стол, чтобы просто так стоять. Для чего его поставили? Ведь если это не так, то можно взять простую куклу. Это же будет проще, но значит для чего-то человек нужен?

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

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

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

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

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

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

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

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

Не буду приводить другие варианты этюда, тем более что Константин Сергеевич не остановился конкретно ни на одном из них. Он предложил продолжать работать над упражнением, ничего не меняя во внешнем сюжете и попеременно пробуя различные придуманные на уроке внутренние оправдания. Он просил не забывать только, что во всех случаях необходимо общее сквозное действие у кукол и контрсквозное — у хозяина: это обеспечит конфликт. А линия действий каждого будет зависеть от его индивидуальных особенностей, от его характера.

Работа над этюдами «Цирковое представление» и «Антикварный магазин» продолжалась весь учебный год. Участникам пришлось не раз побывать в зоопарке, чтобы научиться «схватывать» и передавать не только весь комплекс движений тоге или иного животного, а «зерно» его характера, особенности поведения. Присутствуя на настоящих цирковых спектаклях, наши ученики пытались вобрать в себя наиболее типичное для людей, представляющих этот вид искусства, уяснить для себя логику их физических действий. Параллельно с углублением психологической линии в этюде о заводных игрушках совершенствовалась «кукольная» техника, шли поиски наиболее характерного для каждой механической фигурки.

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

## ОБЩЕНИЕ

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

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

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

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

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

Коллективное общение. Имеется в виду общение героя пьесы с толпой в народных сценах. «В этих случаях иногда приходится общаться с отдельными объектами из толпы, в другие же моменты приходится охватывать всю народную массу. Это, так сказать, расширенное взаимное общение»<sup>78</sup>. В жизни подобное общение тоже встречается, — например, публичные диспуты.

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

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

Иногда как сознательный художественный прием на сцене используется прямое общение со зрителем. Хотя это чаще всего бывает в водевилях, но случается и в современных спектаклях, когда вводится специальное действующее лицо, например: Автор или Ведущий. «Нередко в самой условности приема заключается стиль пьесы, ее исполнения и всего спектакля, — писал К. С. Станиславский. — Действующие лица выходят на самую авансцену и попросту обращаются к сидящим в зале с отдельными репликами или пространным монологом, экспозирующим пьесу»<sup>79</sup>.

Станиславский предостерегал от того, чтобы публика из косвенного объекта общения превращалась в прямой объект. Игра «на публику» противопоказана подлинному творчеству, потому что общаться одновременно с публикой и партнером невозможно. Тем, кто это практикует, утверждал Константин Сергеевич, и приходится придумывать штампы, а также пользоваться уже придуманными кем-то раньше, чтобы можно было и роль болтать и публику забавлять в одно и то же время. Этот вид общения К. С. называл «актерским ремесленным» общением.

— Иногда приходится сталкиваться с тем, что навыки игры «на публику» прививаются актеру умышленно, — рассказывал нам

---

<sup>78</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 259.

<sup>79</sup> Там же.

Станиславский. — Как-то пришлось мне заниматься с одной зарубежной актрисой. Для нее прислали партнеров из наиболее способных выпускников консерватории. Одна из них, репетируя с героиней, все время смотрела на меня. «Кому вы говорите?» — спросил я. «Ей», — и она указала на актрису. «А на кого вы смотрите?» — продолжал я допрос. «На публику», — спокойно и убежденно ответила она. Я стал ей доказывать, что актер на сцене должен действовать так же, как и в жизни, то есть общаться с тем, с кем разговаривает, а не смотреть на публику. И для нее, молодой актрисы, принятой за способности в труппу театра «Комеди Франсез», эти слова были полным откровением. Вот так живучи ложные традиции.

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

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

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

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

Вот главные из них:

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

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



Приведу урок, который Станиславский посвятил органическому процессу общения.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

И далее Станиславский поясняет, что он имеет в виду под этим словами. Он говорит, что большая часть человеческой жизни проходит в

повседневных делах и заботах. Все это делается, как правило, механически. На сцене же берется самая суть жизни, ее квинтэссенция. Поэтому даже когда в спектакле речь идет о самых обыденных вещах, актер должен помнить о «сцепке» с партнером, о «хватке», об усиленной (по сравнению с обычной, жизненной) отдаче при общении — это большое активное внутреннее действие.

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

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

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

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

Результат всегда получался эффективный. Актеры максимально сосредоточиваются на партнере — и это помогает им забыть о зрителях, присутствующих на репетиции, обо всей будничной, рабочей обстановке, помогает обрести подлинно творческое состояние.

Сценическое общение может состояться при условии:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Одна из исполнительниц пояснила:

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

—А что означал свист? — поинтересовался Константин Сергеевич.

—Свистом я изображала погоню.

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

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

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

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

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

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

— Однако, — продолжал Станиславский, — случается и так: поначалу все действия актера были насыщены верными видениями и ощущениями, но постепенно они перестают трогать его, а следовательно, и заражать партнера. Значит, он должен переменить видения, чтобы вновь «зажечься» самому и пробудить интерес партнера.

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

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

образно иллюстрируют тот процесс общения, о котором мне предстоит вам говорить»<sup>80</sup>.

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

Чувства, выраженные взглядом, нередко бывают противоположностью тому, что сказано словами: например, герои в пьесах А. П. Чехова часто говорят обратное тому, что чувствуют. И только глаза помогают понять то, что не сказано словом. «Вот это невидимое общение через влечение и излучение, которое, наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании, образует ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку»<sup>81</sup>.

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

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

На одном из наших занятий, заметив трудности в выборе студийцами приспособлений, Станиславский предложил сделать следующее: составить список самых различных человеческих состояний и настроений (например, спокойствие, ирония, каприз, угроза, обида, негодование, обман, добродушие и т. д.), ткнуть наугад пальцем — и сделать это первое попавшееся состояние своим первым приспособлением для общения в каких-либо конкретных предлагаемых обстоятельствах.

Затем, не меняя предлагаемых обстоятельств, взять другое, третье, десятое приспособление по этому списку. Там, где сначала была ирония, пусть теперь будет угроза, затем добродушие и т. д. В дальнейшем это поможет избежать заигрывания роли — на каждом спектакле зазвучат свежие краски, появится новая интонация. Однако менять можно лишь приспособления, основная линия действий персонажа остается неизменной.

— Нет ни одной человеческой страсти, — сказал тогда Константин Сергеевич, — посредством которой вы не могли бы выразить всех остальных. Резкие контрасты и неожиданности помогают активнее воздействовать на партнера. В жизни человек интуитивно, подсознательно берет контрастную краску; старайтесь поступать так и на сцене.

---

<sup>80</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 2, с. 267.

<sup>81</sup> Там же, с. 269.

В связи с этим он привел нам такой случай: «Один меценат объявил среди актеров, присутствующих на каком-то вечере, импровизированный конкурс: тот, кто лучше других скажет, подойдя к окну: «Какая прекрасная луна», получит приз. Никто приза не получил, так как все говорили фразу слащаво и сентиментально. А, по мнению Константина Сергеевича, нужно было для выражения высшей степени восторга применить контрастную краску.

Предложенная Константином Сергеевичем мысль о «списке состояний» тут же была реализована.

Ученица, играющая Наташу в «Трех сестрах» А. П. Чехова, вызвалась попробовать таким образом сыграть конечную сцену с Андреем из первого акта: «Мне стыдно... Я не знаю, что со мной делается, а они поднимают меня на смех. То, что я сейчас вышла из-за стола, неприлично, но я не могу... не могу...»

Определив вместе с ученицей ее действие в этой сцене (используя ситуацию, вынудить Андрея объясниться в любви), Константин Сергеевич предложил для выполнения данного действия поочередно использовать различные приспособления: наивность, обиду, каприз, негодование и т. д.

После того как упражнение было выполнено, Станиславский спросил ученицу, какие чувства испытывала она всякий раз при изменении приспособлений. Та ответила, что каждое новое приспособление вызывало в ней новое самочувствие, новый ритм и активное действие.

— Очень хорошо, — одобрил Константин Сергеевич, — но крепко помните: приспособление не меняет действия, оно в любом случае остается тем же. Смена приспособлений для общения лишь помогает не успокаиваться, не заштамповывать слова роли, не сажать их на мускул языка. И еще: все эти состояния-приспособления должны быть оправданы внутренне.

Подобные упражнения под наблюдением Станиславского были выполнены и другими учениками студии.

Это дало возможность каждому из них прочувствовать, сколь разнообразна актерская палитра в выборе приспособлений.

В заключение урока Константин Сергеевич предостерег всех от того, чтобы приспособления ни в коем случае не становились самоцелью. Это чревато уходом в сторону от основной линии роли и пьесы, нарушением логики и ясности мысли, заложенной в спектакле.

Чтобы показать, насколько справедливы были предостережения Константина Сергеевича, приведу эпизод из собственной педагогической практики. Это был как раз тот случай, когда приспособления, перестав выполнять служебную роль, стали самоцелью и увели от основной линии действия.

Мы репетировали «Виндзорских проказниц» Шекспира. Сцену «Лягушечье болото». Факт: *Эванс в смятении ждет противника*. В сцене участвуют двое: Эванс и паж Симпль. И вот режиссер-студент нафантазировал для Симпля множество различных «трючков»: паж и пил

вино из фляжки Эванса, и ловил комаров, и сажал их в коробку, и т. д. и т. п. Студентка, играющая Симплия, делала все это скучно, неестественно. Мы стали выяснять, что же ей мешает, и оказалось, что исполнительница не знает, зачем она все это делает.

Тогда, глубже вникнув в предлагаемые обстоятельства, мы установили, что ему, Симплию, надоело сидеть на этом лягушечьем болоте и он от *скуки* решил *развлечься*. Сначала ловил комаров; когда же ему это надоело, решил из озорства вылить (но не выпить) вино из фляжки Эванса; затем, когда подсел к нему Эванс, слегка ударил его по голове, как бы ловя комара, и т. д. Все это были приспособления, служащие одному действию — *развлечься*. И как только это было установлено, исчез наигрыш, действие обрело логику и последовательность.

«Насколько важна роль приспособления в творчестве, — пишет Константин Сергеевич, — можно судить по тому, что многие артисты при средней силе переживания, но при ярких приспособлениях, дают больше почувствовать свою внутреннюю «жизнь человеческого духа» на сцене, чем другие, сильнее и глубже чувствующие, но обладающие бледными приспособлениями»<sup>82</sup>.

## ТЕМПО-РИТМ

Темпо-ритму Константин Сергеевич придавал огромное значение.

Темпо-ритм помогает выражению чувства на сцене; он является прямым, непосредственным, иногда почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно, и самого внутреннего переживания; *он помогает и созданию образа*.

Станиславский говорил: «У каждой человеческой страсти, состояния, переживания свой темпо-ритм. [...] Каждый факт, события протекают непременно тоже в соответствующем им темпо-ритме». «Мы думаем, мечтаем, грустим про себя тоже в известном темпо-ритме; так как во все эти моменты проявляется наша жизнь. А там, где *жизнь*, — там и *действие*, где *действие* — там и *движение*, а там, где *движение*, — там и *темп*, а где *темп* — там и *ритм*»<sup>83</sup>.

Поскольку внешний темпо-ритм проще, доступнее для понимания и изучения, Константин Сергеевич рекомендовал именно с него начинать приобщение учеников к этому элементу.

Занятия по данному разделу проводились обычно так: Станиславский давал какой-нибудь определенный темпо-ритм и предлагал ученикам подвигаться в нем, проделывая различные действия. Сам он следил за выполнением упражнения, поправляя тех, кто сбивается с ритма. Затем мы переходили к показу группой учеников какого-нибудь отрывка из готовящегося спектакля, и Константин Сергеевич проверял, верно ли найден ритм.

<sup>82</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 284—285.

<sup>83</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 152.

— Какой у вас здесь темпо-ритм? Продирижируйте его, — обратился как-то Станиславский к группе студийцев, только что сыгравших первую сцену из «Трех сестер» А. П. Чехова.

Начав дирижировать, ученики, занятые в этой сцене, сами почувствовали, что прежде темпо-ритм был взят неверно.

— Вот теперь темпо-ритм правильный. Чтобы продирижировать ритм, что вам пришлось сделать? — заключил Константин Сергеевич.

— Пришлось внутренне продействовать в данных предлагаемых обстоятельствах, создать соответствующие видения, — последовал ответ.

— И все это вместе вызвало, возбудило нужные вам для этой сцены чувства, — подвел итог Станиславский. — Между чувством и темпо-ритмом и, наоборот, между ритмом и чувством существуют естественное взаимодействие, нерасторжимая зависимость. Верно взятый темпо-ритм невольно вызовет правильное переживание. Неверно же взятый ритм заставляет неправильно трактовать ситуацию, неправильно действовать. Всякое физическое действие неразрывно связано с ритмом и им характеризуется. Поэтому нельзя овладеть методом физических действий, если вы не развили в себе чувство ритма...

Для воспитания этого качества Константин Сергеевич очень рекомендовал этюды под музыку и метроном. Надо уметь, говорил он, слушать музыку, понимать структуру музыки, ощущать ее ритм; надо полюбить соответствие между ритмом музыки и ритмом человека. Музыкальные этюды развивают особое музыкально-ритмическое воображение, и если их доводить до полного совершенства, они сами сделаются музыкой.

Настаивая на введении занятий ритмом в ежедневный «туалет» актера, Станиславский советовал практически осуществлять это так: проделывать все необходимые упражнения на различные элементы психотехники в определенном ритме и под музыку. Например, под музыку освободить мышцы, сочетая это с исполнением мелких физических задач. Или с помощью музыки концентрировать свое внимание: в сопровождении трех музыкальных фраз рассматривать один предмет, в продолжение еще трех — другой; в продолжение следующих трех — воспроизводить эти предметы в воображении (разумеется, никто не настаивает здесь именно на трех фразах — одним для такого упражнения нужно больше времени, другим — меньше). Так же под музыку и в ритме можно и общаться друг с другом: один такт — чтобы отыскать объект, несколько тактов — на привлечение внимания объекта, еще несколько — на исследование его состояния и т. д.

Метроном удобно использовать в классных занятиях. Если запустить одновременно несколько таких приборов на разные скорости, аналогичное количество групп учащихся сможет параллельно действовать в разных темпо-ритмах.

— Такой тренаж, — говорил он, — также абсолютно необходим не только для студентов, но и для неопытных актеров: с подобным явлением им постоянно придется сталкиваться в практике. Ведь на сцене, как и в жизни, у



каждого свой темпо-ритм, соответствующий задаче, настроению, предлагаемым обстоятельствам. Совокупность всех этих ритмов создает ритм эпизода. В этом можно наглядно убедиться на примере сцены «скандал с «генералом» из спектакля по пьесе Чехова «Свадьба». У каждого персонажа, действующего в этой сцене, свой ритм: у Ревунова — негодующе-возбужденный, у Апломбова — активно-педантичный, у Настасьи Тимофеевны — активно-наступательный, у Нюнина — растерянно-напряженный, у гостей или активно-любопытствующий, или возбужденно-насмешливый и т. д. В результате создается взволнованно-напряженный ритм всей сцены (эпизода). Из ритмов же отдельных эпизодов, в свою очередь, складывается ритм спектакля.

— Во всякой народной сцене, — говорил Константин Сергеевич, — у каждого должен быть свой ритм, все действуют в разных ритмах — происходит нечто похожее на общий хаос. Но в каком-то отдельном месте вся толпа сходится в ударном моменте. Вот такая толпа будет художественной.

Не менее важным для актера Станиславский считал умение мгновенно менять ритм своего поведения — с этим также приходится ежедневно встречаться на сцене. Как-то после показа первого акта пьесы А. П. Чехова «Три сестры» он нашел недостаточно четкой смену ритмов в сцене «за праздничным столом». Последовал разбор сцены в этом плане.

— *Ритм первый*, — объяснял Константин Сергеевич, — раз говор тихий, средней силы, довольно спокойный; говорят чело века три-четыре, остальные слушают. *Ритм второй* — чуть повышается разговор и увеличивается количество голосов. Знаком к переходу на ритм второй будет приход горничной, которая приносит бутылку вина. *Ритм третий* — темп ускоряется, голоса повышаются, люди пытаются перебивать друг друга. *Ритм четвертый* — темп еще более повышается, говорят все вместе на высоких тонах. Переход от одного ритма к другому — это чей-то приход, или тост, или еще какой-нибудь знак. Но помните, что надо внешний ритм внутренне оправдать, создать подлинную, органическую активность.

Студийцы повторяют сцену. Теперь она идет совсем иначе — очевидно нарастание настроения присутствующих.

После того, как студийцы получили достаточное представление о внешнем ритме, мы перешли к изучению ритма внутреннего.

— Случается, что разные ритмы и темпы могут «сосуществовать» в одном человеке. Человек внешне может быть совершенно спокойным, — говорил Константин Сергеевич на одном из занятий, — а внутренний, напряженный ритм выразится у него в повороте головы, в качании ноги, в постукивании пальцев. Окликните такого человека неожиданно — и вы увидите, как он вскочит и первые секунды будет жить в своем внутреннем ритме, который скрывал от других. Но вскоре спохватится, успокоит движения, походку, действия и вновь станет внешне спокойным. Пробуйте

сами, ищите, что значит внутри жить в одном ритме, а внешне сидеть, ходить, действовать в другом ритме<sup>84</sup>.

В практической работе над спектаклем мы нередко встречаемся с этим явлением. Один из ярких примеров — сцена прощания Тузенбаха с Ириной из четвертого действия чеховских «Трех сестер». Внешне Тузенбах довольно спокоен, но его внутренний взволнованно-напряженный ритм выдают *рассеянность* (Ирина. Николай, отчего ты такой рассеянный?), *нетерпеливое движение* (Ирина. Что вчера произошло около театра? Тузенбах. Через час я вернусь и опять буду с тобой), *глаза* (Ирина. У тебя беспокойный взгляд).

— Как же оправдать и внутренний и внешний ритмы? — продолжал Константин Сергеевич. — Спешите оправдать их вымыслом воображения и предлагаемыми обстоятельствами<sup>85</sup>. Темпо-ритм хранит в себе не только внешние свойства, которые непосредственно воздействуют на нашу природу, но и внутреннее содержание, которое питает чувство.

Владение всеми видами темпо-ритма, умение по своей воле менять ритм собственного поведения необходимы актеру для верного создания темпо-ритма роли, для того чтобы должным образом войти в нужный ритм спектакля.

Здесь хотелось бы привести слова Станиславского: «Темпо-ритм всей пьесы — это *темпо-ритм ее сквозного действия и подтекста*. [...] Подобно тому, как художник раскладывает и распределяет краски на своей картине, ища между ними правильное соотношение, так и артист ищет правильное распределение темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы»<sup>86</sup>.

Развитое чувство ритма в не меньшей, чем актеру, степени необходимо и режиссеру.

Константин Сергеевич говорил, что если режиссер не сумел создать единого ритма для всего спектакля, если он не создал из отдельных ритмических единиц (то есть из ролей актеров) полного и гармонического аккорда для всего спектакля — то спектакль неполноценен. И если в спектакле (даже при прекрасной пьесе, хороших актерах, неплохой постановке) не найден верный ритм, то спектакль становится скучным, мертвым; но стоит ввести соответствующий ритм, как исполнение актеров и весь спектакль заблестят.

Подтверждение этой мысли я находила много раз за годы своей творческой практики. Вот один из примеров.

Студент, будущий режиссер, сдавал мне первую картину спектакля «Суджанские мадонны». Исполнители делали все правильно, весьма органично, но скучно, в каком-то нечетком ритме.

Памятуя, что выбору правильного ритма помогают логичные, правдивые действия и точные, глубокие предлагаемые обстоятельства, я попросила студентов вновь проанализировать предлагаемые обстоятельства данной сцены. Оказалось, что они поняты довольно поверхностно, и мы

<sup>84</sup> Подробно об этом см. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 162.

<sup>85</sup> Там же, с. 160.

<sup>86</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 167.

начали углублять их. Внимание теперь было заострено на том, что кругом немцы — ведь действие происходит на оккупированной территории. Жители деревни собрались в курене в ожидании вестей от партизан, с которыми должна была встретиться одна из односельчанок. Времени прошло много, а она все не возвращается — не случилось ли чего?

На разведку пошла еще одна из женщин. И опять ожидание — напряженное, беспокойное. Отсюда — все действия эпизода должны быть пронизаны тревогой. Просьба рассказать сказку, песня — все это не от скуки, а для того, чтобы отвлечься, рассеять напряженность ожидания. Но напряженность не ослабевает...

Когда мы все это оговорили и повторили картину,— она зазвучала совсем по-иному. Появились нужная атмосфера, точные, яркие действия и правильный ритм — заработало разбуженное творческое «Я» актеров.

У самого Станиславского — и как актера и как режиссера — чувство ритма было развито в высшей степени.

Вот что пишет о нем в своей книге «Станиславский на репетиции» В. О. Топорков: «И тут же, сидя на диване, он мгновенно преобразился. Перед нами был крайне обеспокоенный человек, сидевший, как на углях. Он, то вынув из кармана часы и еле взглянув на них, совал их обратно, то готовился вскочить, то снова опускался на диван, то совершенно замирал и каждое мгновение был готов к отчаянному прыжку. Он делал бесконечное количество быстрых действий. Каждое из этих действий было внутренне оправдано, предельно убедительно. [...] Через некоторое время он спокойно спросил: «Хотите, я буду продолжать в другом ритме?» И начал то же самое, но это уже был совершенно спокойный, уравновешенный человек, как бы собирающийся сейчас лечь спать, но оттягивающий этот момент»<sup>87</sup>.

А я была свидетельницей того, как Константин Сергеевич проявил себя мастером ритма как режиссер. Шла репетиция сцены в харчевне из оперы Бизе «Кармен». В эпизоде все было верно, но смотреть его было скучно: старуха разносила вино, посетители медленно потягивали его — все тихо, спокойно.

Станиславский, посмотрев репетицию, предложил сделать начало сцены так: посетители почти спят, старуха с подручным разносят вино. Но старуха знает, что сейчас придет Тореадор, и ей хочется к его приходу как-то пробудить это сонное царство. Она шепчет что-то бармену; тот на мгновение задумывается и указывает на Кармен. Старуха наклоняется к Кармен, уговаривая ее спеть. Кармен вначале отмахивается, но после настойчивых просьб соглашается и начинает петь. Это — действие старухи, бармена и Кармен. Посетителям же кабачка Константин Сергеевич предложил такую линию поведения: при первых звуках голоса Кармен у них «просыпаются» ноги, затем — пальцы рук, шея, плечи и голова. И вот уже все тело каждого посетителя «танцует», хотя никто не покидает своего места.

---

<sup>87</sup> Топорков В. О. «Станиславский на репетиции», с. 146.

Сцена началась, и Константин Сергеевич продирижировал исполнителям, когда должны были «вступать» ноги, пальцы рук и т. д.

Эффект получился необыкновенный. Ритм, а с ним веселье таверны все возрастали и возрастали. Вся таверна танцевала, сидя, в бешеном ритме, стуча кружками. Этот ритм заразил и зрителей. Присутствующий на репетиции американский режиссер был в диком восторге: поддавшись общему веселью, он тоже приплясывал в своем кресле.

В мастерстве актера темпо-ритм Константин Сергеевич считал одним из важнейших элементов, поэтому просил нас, ассистентов, уделять самое серьезное внимание воспитанию, развитию в наших подопечных чувства ритма.

Рождественская Н.В. Проблемы сценического перевоплощения. Учебное пособие. – Л. : ЛГИТМиК, 1978.

## ВНУТРЕННЕЕ И ВНЕШНЕЕ В ИСКУССТВЕ АКТЕРА

СС. 78-86

Разные имена – разные представления о целях искусства, свои способы воздействия на зрителя, своеобразные методы работы с актером. Однако каждый режиссер, независимо от масштаба дарования и принадлежности к тому или другому направлению, имеет дело с двумя объективными категориями. Одна – это психологические законы зрительского восприятия, которые в сильной степени подчинены влиянию времени, как подчинены ему общественные установки. Вторая – это единые законы творчества на сцене. Их удалось обнаружить и сформулировать К.С.Станиславскому, и их влияние испытывает каждый актер, независимо от того, в каком – театре он работает, каких воззрений на искусство и жизнь придерживается, к какой театральной школе принадлежит.

Видимо, не случайно в последние годы жизни Мейерхольд так внимательно присматривался к системе Станиславского, как бы примерял у себя в школе отдельные ее положения и искал пути преодоления тех односторонностей, которые были следствием его отрицания психологического театра<sup>88</sup>.

Станиславский вправе был сказать: «Я, просидевший в своем заточении, знаю многое о новом актере (об их технике, конечно). Они все приходят ко мне со своим отчаяньем и просят посоветовать, что им делать и где искать истину. Когда я мейерхольдовским или таировским актерам говорил в самых общих чертах о принципах системы, они хватались за нее /.../ Я говорю /.../ это для того, чтоб показать, что лить только вопрос ставится

---

<sup>88</sup> Мейерхольд Вс. Об искусстве театра. - «Театр», 1957, № 3; Мейерхольд Вс. Ориентировочный план работы по курсу мастерства актера в Государственном экспериментальном театральном техникуме (1932-1934 гг.) - ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 2, ед. хр. 1364.

не в плоскость нового или старого искусства и его задач, а в плоскость психотехники, мы отлично друг друга понимаем»<sup>89</sup>.

Все, кто пытались, изучая проблему создания сценического образа, понять закономерности творчества актера на сцене, так или иначе сталкивались с дилеммой: «маска или лицо?», «быть или казаться?», «переживание или представление?» В разноречивость школ и теорий вносят свою долю и неточность театроведческого языка.

Рассмотрев основные театральные течения XX в., мы можем теперь определить понятия, которыми ежедневно оперируют в своей практике режиссеры, актеры и театроведы, вкладывая в них самое разнообразное содержание. «Сценическое перевоплощение» понимается нами как процесс, итог которого – создание новой личности. В процессе перевоплощения актер начинает жить на сцене жизнью другого человека, «Внутреннее перевоплощение», «преображение», «трансформация», «проживание», «вчувствование», «самовыявление» – так по-разному обозначается тот процесс, который каждый вечер происходит на театральных подмостках, изменив, по точному выражению Г.А.Товстоногова<sup>90</sup>, сам «способ существования» в зависимости от роли, стиля пьесы, образной системы драматурга, времени действия, авторской и режиссерской позиции. Ясно, что это определение подразумевает и внутреннее, и внешнее перевоплощение актера в роли, создание новой личностной структуры.

В связи с этим отдельный термин «внешнее перевоплощение» по сути своей не верен. Внешняя характерность – пластика, мимика, речь, особенности манеры – это только средства театральной выразительности. Они определяются эстетическими задачами авторов спектакля. Создание на сцене художественного образа неминуемо связано с внутренними перестройками личности. В этом случае результат творчества – перевоплощение актера – выразится во внутренней характерности. Процесс принятия роли другого человека всегда предполагает изменение содержания личности и ее самосознания. Вслед за этим меняются и внешние проявления духовной жизни. В сценическом образе, созданном средствами внутренней характерности, угадывается психический склад человека, его прошлое и будущее, ритм его существования, способ думания, характер восприятия и реагирования.

Через внутреннюю характерность артист поднимается до художественного обобщения. «Образ возникает только тогда, – пишет А.Папанов, – когда конкретные, жизненно достоверные черты поведения актер обогатит чертами собирательными, раскроет корни его философии и раскроет среду, питающую этот тип»<sup>91</sup>.

Внешняя же характерность помогает раскрытию внутреннего, потому что внешнее и внутреннее слито в человеке воедино и одно обуславливает другое.

---

<sup>89</sup> К.С.Станиславский. Театральное наследство. М., 1955, с. 234.

<sup>90</sup> Товстоногов Г.А. Круг мыслей. Л., 1972, с. 12.

<sup>91</sup> Папанов А. Навстречу людям. - «Москва», 1972, № I, с. 181.

Вероятно, способность имитации, которой владеет многие актеры (В.В. Лужский, Е.Б. Вахтангов, Н.К. Черкасов и др.), помогает в поисках внешней характеристики, но никогда не приобретает у больших мастеров самодовлеющей ценности. Ведь в основе его лежит простое подражание - способность, не имеющая творческого характера. Станиславский прямо говорил о вреде имитации, если она используется при создании роли: «образ должен рождаться постепенно, выстраиваться по ходу самого спектакля - это сложный психологический процесс, а имитация предполагает простое копирование какого-то известного образа»<sup>92</sup>.

При всей трудности разделить внешнее и внутреннее в искусстве актера, все-таки кажется правомерным приравнивать искусство внешнего перевоплощения к трансформации – мгновенному изменению облика персонажа. Представителем такого искусства был, например, французский актер Пьер Левассор, который особенно прославился в ролях с переодеванием, преображаясь с изумительной быстротой, ловкостью и комизмом. По словам современников, он «размножался» на сцене и расточал себя с поразительным искусством. Он исполнял подчас в одной пьесе 4-5 ролей, изображая иногда три поколения (деда, отца и сына) ... Его способность сохранять яркую жизненность персонажа при непрерывной смене изображаемых лиц требовала чрезвычайно тонкой и сложной техники»<sup>93</sup>. Современники отмечали холодный и тонкий юмор и замечательное мимическое искусство этого актера, сумевшего до виртуозности разработать игру своих лицевых мускулов.

Пьером Левассором восхищался в свое время А.В. Сухово-Кобылин и испытал значительное влияние его творчества при создании заключительной части своей трилогии. В самом деле, «Смерть Тарелкина» поражает внезапными преображениями Тарелкина и Варравина. От жесткой конструкции пьесы веет холодом рациональности, исключая сочувствие и сопереживание персонажам.

Прием трансформации был любим и использован Мейерхольдом. В спектакле «Д.Е.» он стал его основным режиссерским приемом: «До нас трансформация использовалась очень мало. Ми впервые вводим ее в большой дозировке [...] Мы [...] объявляем об этом публике афишей, заранее призываем ее смотреть на искусство актера мастерски перевоплощаться (пример многозначности термина. – Н.Р.) Кроме того, трансформация дает нам возможность выявить тот иронический подход к развитию событий в пьесе, который диктуется нашей трактовкой пьесы как утопии-скетча. Отсюда требование легкости смен актеров [...] В данной пьесе мы не претендуем на серьезную трактовку [...] Поэтому мы берем ироническое отношение утопии-скетча»<sup>94</sup>.

В работе актера-трансформатора зрителя как раз и привлекает мастерство, отточенность техники, виртуозность, которая сродни цирковому

---

<sup>92</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 2, с. 30.

<sup>93</sup> Гроссман Л.П. «Преступление Сухово-Кобылина». Л., 1925, с. 202-203.

<sup>94</sup> В.Э.Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы, с. 62.

искусству. Эта сторона мастерства актера лежит, однако, вне темы настоящей работы.

Очевидно, что внутреннее и внешнее в искусстве актера диалектически едино. «Без внешней формы, – пишет Станиславский, – как сама внутренняя характеристика, так и склад души образа не дойдут до зрителя. Внешняя характеристика объясняет, иллюстрирует и таким образом проводит в зрительный зал невидимый внутренний душевный рисунок роли<sup>95</sup>. Ведь только в единстве переживания (процесса внутреннего) и воплощения его средствами актерской выразительности рождается сценический образ.

Удачно найденная форма, даже просто верно сделанное движение или жест могут вызвать правильное психологическое состояние. Многие актеры (Станиславский, Шарль Дюллен, М.А.Чехов, Н.П.Хмелев) свидетельствуют, что для того чтобы родился сценический образ, им надо «увидеть персонаж внутренним взором, т. е. представить себе и понять его внешнюю характеристику»<sup>96</sup>.

Большой мастер перевоплощения И.В.Ильинский пишет: «Я уверен, что внутренняя и внешняя актерская техника, гармонически соединенные, помогают актеру достичь истинного мастерства. У Г.Ж. Давыдова, и Станиславского, и Михаила Чехова, и Чаплина, и даже Мейерхольда я отношу к тем актерам, которые в совершенстве владели и внутренней и внешней техникой и были, на мой взгляд, совершенными актерами «переживания» и «представления» Г.\*.J Говорят, что в эксцентрике отсутствует «переживание». Это неверно. В настоящей, хорошей эксцентрике всегда есть «переживание», то есть внутренняя техника (Чаплин, М.Чехов)»<sup>97</sup>.

Внутренняя характеристика – «грим души», по выражению Станиславского, – связана с рождением на сцене новой личности. Здесь уместно вспомнить известные его слова: «Все без исключения артисты – творцы образов – должны перевоплощаться и быть характерными – конечно не в смысле внешней, а внутренней характеристики»<sup>98</sup>.

Ролевое поведение свойственно каждому человеку, и во многом оно напоминает сценическое поведение актера. Известен афоризм Шекспира: «мир – театр, люди – актеры». В человеческом поведении есть нечто заданное обществом, жизненной ситуацией, предшествующим опытом, и это делает человека немного актером, Норма поведения – «приличия», воспитанный средой стиль поведения, вводимые искусством соблазнительные образцы для подражания, мода и диктуемые ею жесткие стандарты, – вся эта система воздействия, внешняя по отношению к личности, накладывает свой отпечаток на человеческую индивидуальность.

---

<sup>95</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. 3, с. 201.

<sup>96</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. I, с. 216 (о роли Паратова); Dullin Ch. Ca sont le dieux, qu'il aous taut. P., 1968, p. 11-14. (о роли Смердякова); Чехов М. Ответы на анкету ГАХН. - «Театр», 1963, № 7; Н.Хмелев. - В кн.: Ежегодник МХАТ. 1945, т. II, М., 1948.

<sup>97</sup> Ильинский И.В. Со зрителем наедине, М., 1964, с. 85

<sup>98</sup> Станиславский К.С. Собр. соч., т. I, с. 125.

Каждый человек проживает целую систему предложенных ему обществом ролей. Он может быть образцовым мужем, беспомощным отцом, строгим начальником на работе, участником встречи школьных товарищей, темпераментным болельщиком хоккейного матча... Все эти роли по-разному проявляют личность, поворачивают ее разными гранями. Ценностные ориентации, отношения меняются в зависимости от роли. И с другой стороны, в каждую роль человек привносит свое, он усваивает ее в соответствии со своим темпераментом, характером, склонностями. Человек искренне играет роль для самого себя, и его поведение выглядит тем непринужденнее, чем меньше он думает об окружающих. Выполнение жизненной роли – сплошная импровизация. Каждая личность рисует свой собственный узор на трафарете социальной роли.

И все-таки, принимая роль, человек смотрит на себя несколько со стороны. Осознавая свое «я», он и не может вести себя иначе: умение взглянуть на себя со стороны есть первый шаг на пути к зрелости ума. Так развивается способность к самоконтролю и самосовершенствованию. Встав на иную позицию, человек оказывается способен к сопереживанию, может рассмотреть явление с разных сторон. Чувство юмора, ирония возможны лишь при таком двойственном подходе к действительности. Брехт замечал, что оценить скрытые возможности ситуации или человека можно только, если рассмотреть их в разных ракурсах. Чтобы мужчина увидел в своей матери женщину, жену некоего мужчины, надо, чтобы у него появился отчим. Когда ученик видит, что его учителя притесняет судебный исполнитель, возникает «очуждение». Учитель воспринимается вне привычных связей, где он кажется значительным, и ученик видит его в ситуации, где тот выглядит слабым и несправедливо обиженным. Общеизвестны примеры самоочуждения в подростковом возрасте, когда самосознание находится в периоде бурной перестройки. Подростки стесняются открыто выразить свои наиболее глубокие переживания, в то же время не хотят, чтобы представляемые ими маски воспринимались всерьез. Отсюда нарочитая грубость их поведения и жаргона, подчеркнутая развязность манер. Самоочуждение служит своеобразным защитным механизмом самоопределяющейся личности.

С точки зрения психологии общения, «воплощение» и «очуждение» – это две стороны одного процесса принятия роли.

Отождествление себя с другим без сохранения зазора между собственным «я» и «я» другого человека означало бы растворение себя в другом, утрату собственного «я». Преувеличение «очуждения», напротив, ведет к потере эмоциональности близости, исключает сопереживание.

Если актер хочет вызвать у зрителя активное отношение к своему персонажу, если он обрекает его на очуждение или осмеяние, он показывает роль как бы со стороны, не погружаясь в сложный мир переживания. Такова система ролей в спектакле Театра на Таганке «Десять дней, которые потрясли мир», и так они были сыграны актерами. При этом способе игры возможна и непосредственная связь со зрителем. Чем более «очужден»



персонаж, тем легше актеру безпосередньо апеллювати к глядачу. Так, в середньовіковому спектаклі взаємовідносини між сценою і залом змінювалися в залежності від змісту виставляваного. Сурйозні персонажі не пов'язані або мало пов'язані з глядачем в час виставлення. Но як тільки на сцені з'являвся комічний персонаж або починала розграватися комічна ситуація, сразу виникала безпосередня зв'язь між підмостками і глядацьким залом: актери зверталися к глядачу, заговаривали с ним, глядач відповідав, і спектакль із гри з глядачем переходив в чисту гру, де брали участь і актери, і глядач.

Таким образом, стилистика спектакля определяет соотношение внешнего и внутреннего в игре актера, так же как определяет ее само содержание роли.

Заворотній О.Т., Лопандя В.М. Психофізична техніка та тренінг актора. Навчальний посібник для студентів спеціалізації 7.020201 „Театральне мистецтво". – Рівне : РДГУ, 2006.

С.с. 43–53

## **Розділ II** *Акторська техніка*

### **ПСИХІЧНА ТА ФІЗИЧНА ПРИРОДА АКТОРА**

Кожна професія вимагає від людини певних знань, навичок та вмінь, без яких неможливо вважати себе спеціалістом своєї справи. Мистецькі професії теж не є винятком. Так, музиканти всіх напрямів незалежно від творчої спрямованості та манери згуртовуються на основі принципів музичної теорії, гармонії, ритму, контрапункту, на єдиній музичній технології. У всіх школах образотворчого мистецтва з давніх часів вивчають закони перспективи, композиції, світлотіні та кольору. Про необхідність оволодіння своєю процесією в музиці, співі, живописі, балеті говорять усі, але коли мова заходить про театр, то виникає безліч думок. Донині панує думка, що талановитий актор буде добре грати і без школи, а нездарі не допоможе ніяка школа. Вони взяли на озброєння лозунг: „Нічого мудрувати, панове, треба грати!" Вони наводять вислів К.С.Станіславського, що „навчити грати неможливо", і зовсім забувають, що цей педагогічний хід учителя мав за мету розбудити творчу волю учня до активного, самостійного вивчення та вдосконалення найскладнішого мистецького „інструменту" – психофізичного апарату людини. Це складне завдання і покликаний вирішити акторський тренінг.

У кожної людини різний розвиток зору, слуху, нюху тощо, та й у кожній професії різні вимоги до органів відчуття. А саме тренінг може до певної міри розвивати й удосконалювати роботу органів відчуття так, як того вимагає та чи інша професія. Тренінг покликаний привести творчий апарат актора у відповідність із творчим процесом, він виконує два завдання:

1. Дає можливість розвинути та вдосконалити пластичність та виразність нервової системи актора, навчити його усвідомлено відтворювати роботу механізмів органічної дії.

2. Зробити податливим і яскравим психофізичний інструмент, розкріпачити природні можливості, зробити їх виразними, розвинути, виховати те, чого не вистачає, та заглушити непотрібні недоліки;

Проти того, що актору потрібен талант, не може бути ніякого заперечення, але ж хіба талановиті співаки, музиканти, артисти балету, художники протягом багатьох років не працюють над удосконаленням своїх природних задатків та над оволодінням технікою свого мистецтва?

Як відомо, талант – це висока обдарованість людини здібностями, які дають можливість їй найбільш успішно здійснювати певну діяльність. Справжнє мистецтво й народжується від злиття таланту з майстерністю, а майстерність формується школою, що поєднує в собі кращі традиції та досвід багатьох поколінь. Саме школа розвиває, шліфує природні задатки, дає необхідні знання й уміння, організує талант, робить його гнучким та виразним.

Існує багато думок про завдання й методику викладання майстерності актора. Одні вважають, що починати потрібно з етюдів і пропонують учням створювати та грати невеликі драматичні сценки й епізоди на матеріалі, добре знайомому з життя. Інші – що краще виховувати їх на певному драматургічному матеріалі високого ґатунку і пропонують учням уривки з класичних п'єс. Безумовно, звернення до етюдів та уривків можна пояснити бажанням якомога швидше розкрити творчу індивідуальність учня. Вияв і розкриття творчої індивідуальності є головною метою театральної педагогіки. Але ж, щоб успішно вирішити це завдання, потрібно насамперед допомогти студенту звільнитися від дилетантських прийомів гри й утвердити себе на шляху органічної творчості. К.С. Станіславський давав можливість своїм учням на початку навчання звертатися до п'єси, але робив це з метою педагогічною, щоб учень засвоїв і зрозумів свою професійну неспроможність і викликати в нього потребу до глибокого вивчення техніки акторської майстерності.

Розпочинаючи з етюдів та уривків, педагоги якраз і виступають за це, і замість того, щоб учити працювати над собою, передчасно форсують творчі результати, тому й приступають до роботи над роллю. Буває й так, що на заняттях із майстерності актора маємо лише короткочасне ознайомлення з елементами системи, та й то лише на першому курсі. Тренінг припиняють, як правило, дуже швидко. Уже на другому курсі вся увага, переключається на роботу над виставою, хоча студенти не змогли ще оволодіти й елементами артистичної техніки. Це відбувається тому, що деякі педагоги самі нехтують систематичним тренінгом, тому й у навчальному процесі ухиляються від цієї важкої та копіткої роботи. Навіть досвідчені педагоги віддають перевагу процесу роботи з драматургічним текстом, тому що в цьому випадку вони виступають як режисери, а справжній тренінг став другорядним і не займає належного місця в підготовці актора.

Про це з болем писав геніальний Лесь Курбас, закликаючи: „Пізнати треба всю глибину, тайни й рацію своєї техніки, розглянути свої можливості, вишколити тіло, поширити й поглибити своє світовідчужання постійною близькістю до других мистецтв, культивувати розуміння. Коли прирівняти, що відповідно зроблено в інших ділянках мистецтва, у поезії, малярстві, музиці, — стає соромно і боляче за своє любиме мистецтво, за це „мистецтво мистецтв“, за цю незаволочену й незасіяну ниву”<sup>99</sup>.

К. С. Станіславський у підготовці майбутніх акторів і режисерів надавав акторському тренінгу першочергове значення. Цьому присвячена його книга „Робота актора над собою”. У першій частині своєї роботи він вважає повсякденний тренінг елементів внутрішньої та зовнішньої артистичної техніки основною роботою театральної школи. За його словами, без такої роботи з тренування акторського апарату не може бути й мови про глибоке оволодіння сценічною майстерністю.

В основі роботи актора над собою лежить основний принцип: від свідомого оволодіння артистичною технікою до підсвідомого користування нею. Тому К.С. Станіславський стверджував, що система повинна бути не в голові, а в пам'яті м'язів. Він пише: „На диво, те, що так добре відоме, що в справжньому житті виходить природно, само собою, — усе це безслідно зникає або спотворюється, як тільки артист виходить на підмостки. Потрібна велика робота, вивчення, звичка й техніка, щоб повернути на сцену те, що в житті є таким нормальним для кожної людини.

Для цього потрібні безупинні, систематичні вправи, тренінг, муштра, терпіння, час і віра, до яких я закликаю вас”<sup>100</sup>.

Отже, артистична техніка повинна досягати такого рівня, щоб стала постійною потребою підсвідомої рефлексорної діяльності, а для цього потрібно виховувати в учня потребу в роботі над собою протягом всього життя, як це роблять справжні майстри своєї справи, великі музиканти чи артисти балету.

К.С. Станіславський розглядав усі елементи системи, у тому числі й дію, як елементи внутрішнього та зовнішнього самопочуття актора. Але подальший досвід підказав йому, то творче самопочуття неможливо створити поза дією. Воно не піддається контролю свідомості. Тому вкінці він радив відштовхуватися не від самопочуття, не від психічного стану, а від логіки фізичної дії, яка при правильному здійсненні дає змогу рефлексорно викликати відповідну логіку почуттів, впливаючи на нашу психіку з її підсвідомістю. Відповідно до цього в новій концепції творчості елементи системи потрібно розглядати не як елементи самопочуття, а як елементи органічні.

У процесі довгих пошуків він доходить висновку, що при розробці проблеми творчості актора необхідно враховувати сценічну дію як єдиний

---

<sup>99</sup> Лесь Курбас. *Із творчої спадщини* – К.: Дніпро. – №2. – С. 222.

<sup>100</sup> Станіславський К. С. *Робота актера над собою. Собрание сочинений. т. 2.* – М.: Искусство, 1953. – С. 433.

психофізичний процес, тому й помиляються актори, коли намагаються створювати сценічний образ на психології та відчуттях, ігноруючи логіку фізичної поведінки дійової особи. Він переконується, що оволодіння внутрішнім життям образу спочатку бажано будувати не на психічній основі, а виходячи з пошуку логіки фізичних дій людини.

Згідно з його переконанням цілеспрямована, послідовна дія є найкращим „манком“, рефлекторним збудником емоцій, думок, волі та темпераменту, тобто психологічного комплексу. За його словами, „фізична дія“ - це не прості механічні рухи, а цілеспрямована й виправдана дія, яку неможливо виконати без роботи розуму, волі та почуття.

Він зрозумів, що фізичні дії не тільки виявляють внутрішнє життя ролі, вони сприяють впливу на це життя і можуть стати надійним засобом створення самопочуття актора. Саме цей зв'язок та взаємозумовленість психічного й фізичного є суттю нового методу. Заглиблюючись у цю проблему, він переконується, що творчий процес розпочинається з установлення зв'язків актора з навколишнім середовищем та організації лінії безперервного сприйняття та впливу заради здійснення боротьби, яка є душею дії. При такому ставленні до творчості зникає звична грань розмежування внутрішнього та зовнішнього сценічного самопочуття, процесу переживань від утілення, творчого аналізу від творчого синтезу.

Тому К.С.Станіславський і не радив акторам ставити різкої межі між фізичним та психічним, бо всяка сценічна дія вимагає участі як психічної, так і фізичної природи людини. Тому й сценічні дії природно буде іменувати психофізичними.

Сценічна дія – життєвий спосіб існування актора на сцені, тому оволодіння сценічною дією, уміння актора органічно існувати на сцені в умовах вигадки є головною метою навчання.

Згідно з цим на перший план виступає тепер тренування органів сприйняття актора в умовах художньої вигадки та публічності творчості, тому що зі сприйняття й розпочинається будь-який процес живої дії. Найменший відступ від цього переключає актора в площину зовнішнього зображення образу, і тоді виникає інший театр, інше мистецтво.

Єдність психічного та фізичного визнання особливої ролі фізичних дій у процесі оволодіння складним психологічним комплексом ролі привів К.С. Станіславського до відмови від застарілого на сьогодні розподілу творчого самопочуття актора на зовнішнє та внутрішнє, допоміг установити на новій основі зв'язок між методом та артистичною технікою.

Артистична техніка спрямована на розвиток і вдосконалення психічної та фізичної природи актора. Вона містить у собі всі складові сценічної дії: роботу органів відчуття, пам'ять на відчуття та створення образних бачень, уяву, фантазію, запропоновані обставини, логіку та послідовність дії, мислення й почуття, спілкування з об'єктом, виразну пластику, голос, міміку, почуття ритму, характерність, угруповання – усе, що повинне підвести актора до вміння здійснювати справжні, органічні дії у запропонованих обставинах, утілювати "життя людського духу" у художньо виразну форму.

Для цього дуже важливо виховати в психофізичному плані студента витончене відчуття правди, що дає змогу відійти від зовнішнього зображення і зрозуміти основи органічної дії.

Артистична техніка відкриває перед актором шляхи свідомого відходу до проблеми свідомої творчості. У цьому головна суть системи й основне завдання роботи актора над собою. Артистична техніка повинна бути доведена до такого стану, коли природа актора сама по собі стає основою творчого процесу, під час виконання сценічного завдання актор не повинен уже думати про елементи сценічної дії, а має зосереджуватися на основному у творчості — на надзавданням та наскрізній дії. Тому й важливо, щоб педагоги постійно й наполегливо проводили процес оволодіння акторською технікою, доводили його до рівня досконалості, до порога підсвідомості", як говорив К.С. Станіславський. Якщо ж цей процес не доводити до такого рівня довершеності, то це не принесе ніякої користі.

Ми вже говорили про те, що тренінг актора в навчальному процесі не завжди проводиться як слід. Окрім того, багато хто під елементами системи, часто розуміє лише елементи "внутрішнього самопочуття" актора, залишаючи елементи зовнішньої виразності поза увагою, у результаті чого ритміка, пластика, характерність рухів та мови стають допоміжними дисциплінами. Така недооцінка засобів зовнішньої сценічної виразності є прикладом як звуженого розуміння системи Станіславського, для якого творчий процес завжди був єдністю переживання та втілення. Тому якими б кваліфікованими не були викладачі сценічного руху та постановки голосу, потрібно, щоб педагоги з майстерності актора постійно контролювали й спрямовували їх роботу, слідкуючи на заняттях за мовою та рухами студентів.

Буває й так, що майбутніх акторів та режисерів узагалі не озброюють усвідомленням методу роботи над собою, а вчать – як зіграти ту чи іншу роль та як найкраще показати себе в дипломній виставі. Такий актор у майбутньому буде знаходитися під впливом режисури, привчиться працювати лише за вказівкою режисера і згубить свою творчу самостійність.

У театральній педагогіці ще живе принцип результативної режисури, "натаскування" студентів за принципом "грай, як я", замість того щоб готувати творчі особистості, які володіли б методом і технікою сценічної творчості.

Часто спрощено вирішується і проблема перевтілення, характерності та логіки поведінки образу, у результаті мистецтво позбавляється художньої образності й дискредитує всю систему підготовки фахівців.

Метод К.С. Станіславського є водночас акторським і режисерським. Відомі випадки, коли спроба створення вистави за методом навіть кваліфікованими режисерами, але з недостатньо підготовленими акторами, не давала потрібних результатів.

Безумовно, від режисера залежить багато: він може цікаво й точно вибудувати виставу, виходячи з надзавдання та наскрізної дії, може спрямувати увагу акторів на логіку дії та боротьбу, виходячи з розвитку подій, допомогти розкриттю творчої індивідуальності актора. Але метод

Станіславського цим не вичерпується. Він передбачає підготовку актора у сфері внутрішньої та зовнішньої артистичної техніки мистецтва, переживання. Якщо ж актор не володіє розвинутою уявою, почуттям правди та віри, щоб виправдати логіку своєї поведінки з ролі, не зможе правильно й органічно сприймати вчинки партнерів і впливати на них у потрібному напрямку, то аніякі вміння режисера не врятують становища.

У такому випадку режисеру необхідно займатися навчальною роботою з учасниками вистави, як це часто робив К.С. Станіславський, який знову й знову повертав акторів до шкільної лави. На його переконання, справжнього професіоналізму можна досягти лише шляхом повсякденного, систематичного тренування фізичного та духовного апарату актора протягом усього артистичного життя. Таке тренування повинне стати органічною потребою актора, як райковий туалет людини - звичка умиватися, чистити зуби тощо. Звідси й поняття – "туалет актора".

## АКТОРСЬКИЙ ТРЕНІНГ

Акторський тренінг — це систематична робота над удосконаленням своїх професійних якостей.

Одне з основних завдань театральної школи - навчити студентів самостійно працювати рад собою, пробудити в них потребу в систематичному тренуванні. Під час навчання ця важлива ділянка роботи повинна знаходитися під наглядом викладача. Вона повинна бути продумана й організована, особливо на перших початкових кроках.

Цикл вправ здійснюється під контролем викладача, який поступово залучає студентів до самостійної роботи з тренінгу. З часом кожний студент повинен навчитися проводити тренінг самостійно. Це сприятиме оволодінню методикою проведення занять, привчить їх працювати над собою, вести конспекти та готувати заняття, що знадобиться у майбутній роботі.

Важливо із самого початку занять чітко визначити завдання та час їх, проведення постійно чергувати вправи в різних комбінаціях, використовуючи продуктивно набутий досвід та навички. Спочатку проводяться розігрівачі та підготовчі вправи, які готують до роботи психофізичний апарат актора. Вони мають нескладне психологічне навантаження і не мають складних завдань. Ці вправи нагадують ігри та спортивні вправи. Потім відводиться основний час на тренування різних елементів сценічної дії, кожного окремо та в поєднанні одних з іншими. Поступово в студентів виховується вміння відповідати дією на будь-яке завдання і точно його виконувати.

Слід пам'ятати, що педагогічний процес виховання актора довготривалий і вимагає чіткої послідовності.

На наш погляд, розпочинати цей процес потрібно з подолання несприятливих умов публічності. Студент повинен навчитися в присутності викладача та своїх товаришів здійснювати прості життєві дії ще не ускладнені творчим вимислом: щось розглянути, почути, відшукати,

прочитати і т.д. Ці вправи повинні навчити його здійснювати конкретні дії в умовах публічності та вигадки. Студент буде свої дії в заданих йому обставинах, обумовлених педагогом, він повинен навчитися на основі найпростіших вправ діяти цілеспрямовано й органічно в плані сценічної імпровізації.

Цей процес оволодіння органічною дією в умовах вимислу підводить студента до подолання повторності дій, не повторюючись. Він повинен навчитися кожен раз діяти сьогодні, саме тут і тепер. Так ми поступово підводимо студента до переростання імпровізаційних вправ у відпрацьований етюд, де вже зафіксована логіка та послідовність дій.

Завдання педагога пояснити студентам на конкретних прикладах, що значить діяти органічно і що значить відображати дію. Такі приклади, як правило, підкажуть самі обставини уроку. Так педагог пропонує студенту виконати просту життєву дію: відчинити вікно. Якщо — це прохання не адресоване конкретно комусь із студентів, то на деякий час серед них виникне зняковіння, поки вони не усвідомлять цього прохання і зорієнтуються, яке вікно треба відчинити й кому, поки хтось не візьме на себе ініціативи й виконає прохання.

Якщо ж попросити зробити це повторно, то всі дії студента, що відбувалися, як життєві дії з належними їм органічними процесами (сприйняття, оцінка, учинок), під час повторення перейдуть у площину сценічної дії, як правило, живий органічний процес буде порушено і виникнуть елементи механічності та зображення.

Такі вправи можна ускладнювати: на якийсь час попросити в студента якусь річ, скажімо, ручку, потім вилучити його з кімнати й заховати цю річ. Потім попросити його знайти її, а коли він знайде, попросити його повторити це все за умови, що він уже знає, де вона знаходиться.

Під час повтору таких вправ студентами здійснюється уже не сам процес дії, а буде відтворюватися лише зовнішня форма дії – мізансцена та пристосування. Це можна пояснити тим, що в першому випадку в основі була певна життєва потреба, а в другому – місце, бо «находження було відоме, що й штовхнуло виконавця до зображення.

Так на ряді простих вправ стане можливим переконати студента, ще кожна дія людини – органічна робота наших органів відчуття. Вона потребує уваги, зосередженості, логіки та послідовності, залучає до роботи наш фізичний апарат та нашу психіку.

Такі вправи бажано проводити в умовах, наближених до театру. Це (може переконати студента, що будь-яка дія повинна бути цілеспрямована, переконлива й органічна. Отже, не всяка дія є предметом сценічного мистецтва, а лише дія, що має певну мету та внутрішнє виправдання.

Потрібно переконати студента, що сценічна дія буде неповною, якщо не буде направлена на подолання перешкод на шляху до мети, по боротьба – обов'язкова умова розвитку дії. Без протиріччя, Конфлікту, зіткнення й боротьби – немає сценічної творчості.

Так поступово педагог повинен провести студента від виконання

найпростіших завдань до імпровізації на запропоновані обставини, а згодом і до сюжетного етюд, який передбачає для кожного виконання одну і ту ж послідовність та логіку вчинків.

Перший етап тренувань потрібно спрямувати на мобілізацію волі та уваги студентів на виконання елементарних дій. Заняття бажано починати з організованого виходу студентів на навчальний майданчик. Кожен бере свій стілець й виставляє його в заданому ритмі на точно обумовлене місце і сідає на нього. Усе повинно виконуватися цілеспрямовано й продуктивно.

Так наряді найпростіших вправ стане можливим переконати студента, що кожна дія людини продиктована життєвою потребою та необхідністю: "я хочу" і супроводжується роботою наших органів відчуття, потребою уваги, зосередженості, логіки та послідовності залучає до роботи наш фізичний апарат та нашу психіку.

Для цього в певному ритмі дається завдання: сісти, встати, стати на праву ногу, потім центр тяжіння перемістити на ліву тощо. Пропонується розслабити м'язи, що найкраще відчувається під час перемінного напруження та розслаблення м'язів певної частини тіла (руки, ноги, хребта тощо), а потім послідовно напружуються та звільняються м'язи обличчя (чоло, брови, очі, губи, ніс, шия).

Далі вводяться вправи з уявними предметами, які одночасно і тренують руки, лікті, плечі, власну поставу тощо (чистити картоплю, м'яти пластилін, пришивати гудзик тощо).

Потім включаються вправи на розвиток органів сприйняття, спостережливості та пам'яті. Щоб публічність не сковувала процесу органічності, вводимо вправи, які потребують точного й швидкого виконання. Студенти беруть стільці й одночасно, не порушуючи інтервалів та дистанції, перебудовуються в заданий геометричний малюнок (квадрат, трикутник, коло тощо).

Коли ж студенти ці вправи опановують, то завдання ускладнюється. Пропонуються завдання, виконання яких потребує багато площинної уваги.

Це можуть бути нескладні завдання, коли при переходах у півколі одночасно з перебудовою дається завдання за сигналом педагога міняти напрямок руху, проспівати пісню, перемножити числа тощо.

Необхідно постійно слідкувати за навантаженням уваги студентів і чергувати вправи на багато площинну увагу з іграми, і вправи, які виконуються сидячи або лежачи, вчасно переключатися на вправи та ігри, що потребують руху. Це може бути просте завдання, коли педагог пропонує в процесі переходів із стільцями, побудувати зі стільців якусь піраміду, а потім розійтися і за командою, без шуму та зіткнень добути свій стілець і продовжувати рух.

Поступово вправи спортивного характеру витісняються вправами на багато площинну увагу на всі органи відчуття як у реальному, так і в уявному плані. Потім до них усе щільніше додається вигадка, що переключає вправи в площину уяви та фантазії. Усе більше часу надається вправам на магічне якби" та на взаємодію з партнером. На цьому етапі роботи найбільш



важливим є вміння правильно оцінити обставини, "сфантазувати" їх і переключитися до дії.

Значне місце займають вправи на дії з уявними предметами, метою яких є відпрацювання логіки та послідовності дії. Тут важливо об'єднувати студентів у групові вправи (на вокзалі, у ремонтній бригаді тощо). Такі вправи закріплюють набуті навички на органічні дії та дають первинні поняття про сценічний простір, учать знаходити в ньому своє місце.

Повертаючись до раніше пройдених вправ слід постійно ускладнювати обставини. Так, під час виконання вправи на те, щоб роздивитися партнера, дається завдання ще й відгадати його настрій, помітити тонкощі поведінки тощо.

У проведенні занять із тренінгу потрібно все більше й більше давати дорогу ініціативі студентів, щоб вони набували якомога більше характеру у самостійності, а функції педагога все більше зводилися до контролю та консультативної роботи.

Завдання тренінгу – у різнобічному й гармонійному розвитку всіх елементів акторської техніки та взаємодії їх між собою.

Поступово вводяться нові елементи акторської техніки: словесна дія, відчуття темпоритму, характерність, бачення сценічного майданчика тощо.

*Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9-ти т. – Т. 3. Работа актера над собой. – Ч. 2 – Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М., 1990. – 508 с.*

## VIII. ХАРАКТЕРНОСТЬ

С. 225-250

... .. 19... г.

В начале урока я сказал Аркадию Николаевичу, что умом понимаю процесс переживания, то есть возвращения и воспитания в себе необходимых для изображаемого образа элементов, скрытых в душе творящего. Но для меня остается смутным вопрос физического воплощения внешности роли. Ведь если ничего не сделать со своим телом, голосом, манерой говорить, ходить, действовать, если не найти соответствующей образу характерности, то, пожалуй, не передашь жизни человеческого духа.

– Да, – согласился Торцов, – без внешней формы как самая внутренняя характерность, так и склад души образа не дойдут до зрителя. Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый внутренний, душевный рисунок роли.

– Вот-вот, – поддакивали мы с Шустовым. – Но как и где добыть эту внешнюю, физическую характерность? – спрашивал я.

– Чаще всего, особенно у людей талантливых, внешнее воплощение и характерность создаваемого образа рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада души, – объяснял Аркадий Николаевич. – В книге "Моя жизнь в искусстве" приведено немало такого рода примеров.

Хотя бы, например, случай с ролью доктора Штокмана Ибсена. Лишь только был установлен правильный склад души роли, правильная внутренняя характеристика, сотканная из аналогичных с образом элементов, неизвестно откуда сами собой появились нервная порывистость Штокмана, разнобойная походка, вытянутые вперед шея и два пальца руки и другие типичные для образа действия.

– А если не произойдет такой счастливой случайности? Как быть тогда? – допрашивал я Аркадия Николаевича.

– Как? Помните, что говорит в "Лесе" Островского жених Аксюши Петр, объясняя своей невесте, что нужно сделать, чтоб их не узнали при побеге: "Один глаз зажмурил, вот тебе и кривой".

Внешне укрыться от себя нетрудно, – продолжал объяснять Аркадий Николаевич. – Со мной произошел такой случай. У меня был хороший знакомый, говоривший густым басом, носивший длинные волосы и большую бороду с торчащими вперед усами. Вдруг он остригся, а бороду и усы сбрил. Под ними у него обнаружились мелкие черты лица, короткий подбородок и торчащие уши. Я встретился с ним, в его новом виде, у знакомых на семейном обеде. Мы сидели напротив, разговаривали. "Кого это он мне напоминает?" – спрашивал я себя, не подозревая, что он напоминает мне его же самого. Шутник знакомый подделал свой голос и, чтоб скрыть свой бас, говорил на высоких нотах. Прошло пол-обеда, а я общался с ним, как с новым для меня лицом.

А вот вам и другой случай. Одну очень красивую женщину укусила пчела. У нее раздулась губа и перекинулся рот. Это изменило до неузнаваемости не только ее внешность, но и дикцию. Встретясь случайно в коридоре, я проговорил с ней несколько минут, не подозревая о том, что это была моя хорошая знакомая.

Пока Аркадий Николаевич рассказывал нам примеры из своей жизни, он едва заметно прищурил один глаз, точно от начинающегося ячменя, а другой открыл более чем нужно и приподнял над ним бровь. Все это было сделано едва-едва заметно даже для стоявших рядом. От такого ничтожного изменения получилось что-то странное. Он, конечно, остался Аркадием Николаевичем, но... каким-то другим, которому не доверишься. В нем почудились плутоватость, хитринка и вульгарность, мало ему свойственные. Но лишь только он бросал игру глаз, то опять становился обычным нашим милым Торцовым. А прищурит глаз, опять появится подленькая хитринка, меняющая его лицо.

– Замечаете ли вы, – объяснял нам Аркадий Николаевич, – что сам я внутренне все время остаюсь тем же Торцовым и все время говорю от собственного лица, независимо от того, прищурен у меня глаз или открыт, поднята ли или опущена моя бровь. Если б у меня начинался ячмень и от него прищурился бы глаз, я бы внутри тоже не изменился и продолжал бы жить своей естественной, нормальной жизнью. Почему же я должен душевно меняться от слегка прищуренного взгляда? Я тот же как с открытым, так и с закрытым глазом, как с приподнятой, так и с опущенной бровью.

Или допустим, что я укушен пчелой, как та моя знакомая красавица, и что у меня скривило рот.

Аркадий Николаевич с необыкновенным правдоподобием, легкостью, простотой и совершенством внешней техники передвинул рот направо, отчего соответственно изменились и его речь и произношение.

– Разве от этого внешнего искажения не только лица, но и речи, – продолжал он говорить с сильно измененным произношением слов, – должна пострадать внутренняя сторона моей личности и естественного переживания? Разве я должен перестать быть самим собой? Как укус пчелы, так и техническое искривление рта не должны влиять на внутреннюю жизнь моего человеческого духа. А хромота ноги (Торцов захромал) или, например, паралич руки (в ту же минуту у него точно отнялись руки), сутуловатость (спина приняла соответствующий вид), вывернутые внутрь или наружу ступни ног (Торцов прошелся и так и сяк) или неверный постав рук, слишком вперед или слишком назад, за спиной (то и другое было показано тут же). Разве все эти внешние мелочи имеют отношение к переживанию, общению и воплощению?!

Достоинны удивления та легкость, простота и естественность, с которыми Аркадий Николаевич моментально, без подготовки, сразу принимал те физические недостатки, то есть хромоту, паралич, сутуловатость, разные поставки рук и ног, о которых говорил в своем объяснении.

– А какие необычайные внешние трюки, совершенно изменяющие исполнителя роли, можно проделать с голосом, речью и произношением, особенно согласных. Правда, голос требует при изменении [тесситуры] речи хорошей, правильной постановки и обработки. Без нее нельзя безнаказанно говорить долго на очень высоких или, наоборот, на очень низких нотах своего голоса. Что же касается изменения произношения, и особенно согласных букв, то это делается очень просто: втяните язык внутрь, то есть сделайте его короче (при этом Торцов сделал то, о чем говорил), и тотчас у вас получится особая манера говорить, напоминающая английское произношение согласных; или, напротив, удлините язык, выпустив его слегка вперед за зубы (Торцов сделал и это), и у вас получится выговор придурковато-шепелявый, при надлежащей доработке пригодный для Недоросля или Бальзамина.

Или еще, попробуйте придать вашему рту иное, необычное положение, и у вас образуется новая манера говорить. Например, помните нашего общего знакомого англичанина, у него очень короткая верхняя губа и очень длинные заячьи передние зубы. Сделайте себе короткую губу и обнажите посильнее зубы.

– Как же это сделать? – пытался я проверить на себе то, что говорил Торцов.

– Как? Очень просто! – ответил Аркадий Николаевич, доставая из кармана платок и утирая им досуха нёбо верхних зубов и внутреннюю сторону верхней губы. Приподняв незаметно последнюю, в то время когда он

якобы утирал губы платком, он отвел руку от рта, и мы увидели действительно заячьи зубы и короткую верхнюю губу, которая, приподнятая кверху, держалась потому, что слиплась с сухими деснами над зубами.

Этот внешний трюк скрыл от нас обычного, хорошо знакомого нам Аркадия Николаевича. Казалось, что перед нами тот подлинный знаменитый англичанин. Чудилось, что все в Аркадии Николаевиче изменилось вместе с этой глупой короткой губой и заячьими зубами: и произношение, и голос стали иными, и лицо, и глаза, и даже вся манера держаться, и походка, и руки, и ноги. Мало того, даже психология и душа точно переродились. А между тем Аркадий Николаевич ничего не делал с собой внутренне. Через секунду он бросил трюк с губой и продолжал говорить от своего имени.

Оказалось для него самого неожиданным, что почему-то одновременно с трюком с губой его тело, ноги, руки, шея, глаза и даже голос сами собой как-то изменили своему обычному состоянию и принимали соответствующую с укороченной губой и длинными зубами физическую характерность.

Это делалось интуитивно. Только после, когда мы сами проследили и проверили это явление, Аркадий Николаевич осознал его. Не Торцов сам, а мы объяснили ему (со стороны виднее), что все интуитивно появившиеся характеристики соответствуют и дополняют образ господина с короткой губой и длинными зубами, явившийся от простого внешнего трюка.

Углубившись в себя и прислушиваясь к тому, что у него происходило внутри, Аркадий Николаевич заметил, что и в его психологии помимо воли произошел незаметный сдвиг, в котором ему трудно было сразу разобраться.

Несомненно, что и внутренняя сторона переродилась от создавшегося внешнего образа в соответствии с ним, так как слова, которые стал говорить Аркадий Николаевич, стали, по нашему наблюдению, не его, и речь изменила присущий ему стиль, хотя мысли, которые он объяснял нам, были его подлинными, настоящие...

.. . . . 19 . . 2.

На сегодняшнем уроке Торцов наглядно показал нам, что внешняя характерность может создаваться интуитивно, а также и чисто технически, механически, от простого внешнего трюка.

Но где добыть эти трюки? Вот новый вопрос, который стал интриговать и беспокоить меня. Нужно ли их изучать, выдумывать, брать из жизни, случайно находить, вычитывать из книг, из анатомии?..

– И то, и другое, и пятое, и десятое, – объяснил нам Аркадий Николаевич. – Пусть каждый добывает эту внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого случая – все равно. Только при всех этих внешних исканиях не теряйте внутренне самого себя. Да, вот что мы сделаем, – придумал тут же

Аркадий Николаевич, – на следующем уроке мы устроим м\_а\_с\_к\_а\_р\_а\_д.

?!..... Общее недоумение.

– Каждый из учеников должен создать внешний образ и скрыться за ним.

– Маскарад? Внешний образ? Какой внешний образ??

– Все равно! Тот, который вы сами выберете, – пояснил Торцов. – Купца, крестьянина, военного, испанца, аристократа, комара, лягушки или кого или что заблагорассудится. Гардероб, гримерская [будут] предупреждены. Идите туда, выбирайте костюмы, парики, наклейки.

Это заявление вызвало сначала недоумение, потом толки и догадки, наконец общий интерес и оживление.

Каждый про себя что-то придумывал, соображал, записывал, потихоньку рисовал, готовясь к выбору образа, костюма и грима.

Один Говорков, как всегда, оставался холодно-равнодушным.

.. . . . . 19 . . .

Сегодня всем классом мы ходили в огромные костюмные склады театра, помещающиеся одни очень высоко над фойе, а другие, напротив, – очень низко, под зрительным залом, в подвальном этаже.

Не прошло четверти часа, как Говорков выбрал все, что ему было нужно, и ушел. Другие тоже недолго задержались. Только Вельяминова да я не могли остановиться на определенном решении.

У нее как у женщины и кокетки разбежались глаза и закружилась голова от бесчисленного количества красивых нарядов. Что же касается меня, то я сам еще не знал, кого буду изображать, и рассчитывал при выборе на случай, на удачу.

Пересматривая внимательно все, что мне показывали, я надеялся напасть на костюм, который сам подсказал бы мне тот образ, который увлечет меня.

Мое внимание остановила простая современная визитка. Она была замечательна особой, никогда мною не виданной материей, из которой была сделана, песочно-зеленовато-серого цвета и казалась линиялой, покрытой плесенью и пылью, перемешанной с золой. Мне чудилось, что человек в такой визитке будет казаться призраком. Что-то гадливое, гнилое, едва заметное, но вместе с тем и страшное, фатальное шевелилось у меня внутри, когда я смотрел на эту старую визитку.

Если подобрать "в тон ко всей паре шляпу, перчатки, нечищенную запыленную сероватую обувь, если сделать и грим и парик тоже серовато-желто-зеленоватые, линиялые, неопределенные в соответствии с цветом и тоном материи, то получится что-то зловещее... знакомое...?! Но что это, я не мог тогда понять.

Выбранную тройку отложили, обувь, перчатки и цилиндр обещали подобрать, парик и бороду тоже, но я не удовольствовался этим и продолжал искать еще дальше, до последнего момента, когда, наконец, любезная

заведующая гардеробом объявила мне, что ей пора готовиться к вечернему спектаклю.

Делать нечего, приходилось уходить, ничего определенного не решив, имея лишь в запасе заплесневелую визитку.

Встревоженный, недоуменный, я ушел из костюмерной, унося с собой загадку: кто тот, которого я одену в это платье с гнилью?

С этого момента и вплоть до маскарада, назначенного через три дня, со мной все время что-то творилось. Я был не я, каким обыкновенно себя чувствовал. Или, вернее, я был не один, а с кем-то, кого искал в себе, но не мог найти. Нет, не то!

Я жил своей обычной жизнью, но что-то мне мешало отдаться ей целиком, что-то разжижало мою обычную жизнь. Точно вместо крепкого вина мне поднесли [напиток], наполовину разбавленный чем-то непонятным. Разжиженный напиток напоминает о любимом вкусе, но лишь наполовину или на одну четверть. Я чувствовал лишь запах, аромат своей жизни, но не ее самое. Впрочем нет, и это не то, потому что я чувствовал не только свою обычную, но и какую-то другую происходившую во мне жизнь, но не создавал ее в достаточной мере. Я раздвоился. Обычная жизнь ощущалась мной, но казалось, что она попала в полосу тумана. Я хоть и смотрел на то, что приковывало внимание, но видел не до конца, а лишь в общих чертах, "вообще", не докапываясь до глубокой внутренней сути. Я думал, но не додумывал, я слушал, но не дослушивал, нюхал и недонюхивал. Половина моей энергии и человеческой способности куда-то ушла, и эта утечка ослабляла и разжижала энергию и внимание. Я все не доканчивал то, что начинал делать. Казалось, что мне необходимо еще что-то совершить самое, самое важное. Но тут туман точно застилал мое сознание, и я уже не понимал дальнейшего, отвлекался и раздваивался.

Томительное и мучительное состояние! Оно не покидало меня целых три дня, а между тем вопрос о том, кого я буду изображать на маскараде, не двигался.

\* \* \*

Сегодня ночью я вдруг проснулся и все понял. Вторая жизнь, которой я все время жил параллельно со своей обычной, была тайная, подсознательная. В ней совершалась работа по исканию того заплесневевшего человека, костюм которого я случайно нашел.

Однако мое просветление длилось недолго и снова куда-то ушло, а я томился в бессоннице и томился от неопределенности.

Точно я что-то забыл, потерял и не могу ни вспомнить, ни найти. Это очень мучительно, но вместе с тем, если б волшебник предложил стряхнуть с меня такое состояние, кто знает, может быть, я бы и не согласился.

А вот и еще странность, которую я подметил в себе.

Несомненно, что я был уверен, что не найду образа, который искал. Тем не менее, поиски его продолжались. Недаром же все эти дни я не пропускал ни одной витрины фотографий на улицах и подолгу простаивал

перед ними, вглядываясь в выставленные портреты и стараясь понять, кто эти люди, с которых они сняты. Очевидно, я хотел найти между ними того, кто мне нужен. Но, спрашивается, почему я не входил в фотографию и не просматривал груды карточек, которые там валяются? Под воротами у букиниста были тоже груды грязных, запыленных фотографий. Как было не воспользоваться этим материалом? Как не просмотреть его? Но я лениво перебрал одну самую маленькую пачку и с брезгливостью отошел от других, чтоб не пачкать себе рук.

В чем же дело? Чем объяснить такую инертность и двойственность? Я думаю, что она происходила от неосознанной, но утвердившейся во мне уверенности в том, что песочный господин с плесенью рано или поздно оживет и выручит меня. "Не стоит искать. Лучше заплесневевшего не найти", – вероятно, говорил внутри бессознательный голос.

Были и такие странные моменты, которые повторились два или три раза.

Я шел по улице, вдруг сразу все понял, остановился и замер, чтоб до самого последнего предела схватить то, что само давалось в руки... Еще секунда-другая, и я постиг бы все до конца... Но... прошло десять секунд, и только что возникшее в душе уплывало, а я опять оставался с вопросительным знаком внутри.

В другой момент я поймал себя на какой-то не свойственной мне путаной, аритмичной походке, от которой не сразу мог отделаться.

А ночью во время бессонницы я как-то по-особенному долго тер ладонь о ладонь. "Кто их так трет?" – спрашивал я себя, но припомнить не мог. Знаю только, что у того, кто это делает, маленькие, узенькие, холодные, потные руки с красными-красными ладонями. Очень противно пожимать эти мягкие, без костей кисти. Кто он? Кто он?

... .. 19... 2.

В состоянии раздвоенности, неопределенности и непрерывных поисков того, что не давалось, я пришел в общую ученическую уборную при школьной сцене. Прежде всего, меня охватило разочарование. Оказывается, что нам отвели общую уборную, в которой пришлось одеваться и гримироваться всем вместе, а не каждому в отдельности, как тогда, на показном спектакле на большой сцене. Гул, возня и разговор мешали сосредоточиться. А между тем я чувствовал, что момент облачения себя впервые в заплесневевшую визитку, так точно, как момент одевания желто-серого парика, бороды и прочего, чрезвычайно важны для меня. Только они могли подсказать то, что я в бессознании искал в себе. На этот момент возлагалась моя последняя надежда.

Но все кругом мешало. Говорков, сидевший рядом, уже загримировался Мефистофелем. Он уже надел богатейший черный испанский костюм, и все кругом ахали, глядя на него. Другие помирали со смеху, глядя на Вьюнцова, который, для того чтобы казаться стариком,

испещрил свое детское лицо всевозможными линиями и точками, наподобие географической карты. Шустов внутренне злил меня тем, что он удовольствовался банальным костюмом и общим видом красавца Скалозуба. Правда, в этом была неожиданность, так как никто не подозревал, что под его обычным мешковатым платьем скрыта красивая стройная фигура с чудесными прямыми ногами. Пуцин смешил меня своим стремлением выработать из себя аристократа. Этого, конечно, он и на этот раз не добился, но нельзя отказать ему в представительности. Он в своем гриме, с выхоленной бородой, с высокими каблуками башмаков, поднявшими его рост и сделавшими его худее, казался внушительным. Осторожная походка, вызванная, вероятно, высокими каблуками, придавала не свойственную ему в жизни плавность. Веселовский тоже рассмешил всех и вызвал одобрение неожиданной смелостью. Он, прыгун и скакун, балетный танцор и оперный декламатор, вздумал укрыться под длиннополым сюртуком Тита Титыча Брускова, с шальварами, с цветным жилетом, толстым брюхом, бородой и прической "а ля рюсс".

Наша ученическая уборная оглашалась восклицаниями, точно на самых заурядных любительских спектаклях.

– Ах! Невозможно узнать! Неужели это ты? Удивительно! Ну молодец, не ожидал! и т. д.

Эти восклицания бесили меня, а реплики сомнения и неудовлетворения, бросаемые по моему адресу, совершенно обескураживали.

– Что-то не то! Не знаю, как-то... непонятно! Кто он? Кого ты изображаешь?

Каково выслушивать все эти замечания и вопросы, когда нечего на них ответить.

Кто тот, кого я изображал? Почему я знаю? Если б я мог догадаться, я бы первый сказал, кто я!

Черт бы побрал этого мальчишку-гримера. Пока он не приходил и не сделал из моего лица банального бледного театрального блондина, я чувствовал себя на пути к осознанию тайны. Мелкая дрожь трясла меня, когда я постепенно облачался в старый костюм, надевал парик и прикладывал бороду с усами. Будь я один в комнате, вне рассеивающей меня обстановки, я бы, наверно, понял, кто он, мой таинственный незнакомец. Но гул и болтовня не давали уйти в себя, мешали постигнуть непонятное, творившееся во мне.

Наконец все ушли на школьную сцену показываться Торцову. Я сидел один в уборной в полной прострации, безнадежно смотря в зеркало на свое банально-театральное лицо. Внутренне я уже считал дело проигранным, решил не показываться, раздеваться и снимать грим с помощью стоявшей рядом со мной зеленоватой противной мази. Я уже зацепил ее на палец, водил им по лицу, чтоб смазать грим... и... смазал... Все краски расплылись, как на смоченной водой акварели... Получился зеленовато-серовато-желтоватый тон лица, как раз в pendant к костюму... Трудно было разобрать, где нос, где глаза, где губы... Я мазнул той же мазью сначала по бороде и



усам, а потом и по всему парикю... Кое-где волосы сбились комьями, образовались сгустки... Потом, точно в бреду, дрожа, с сердцебиением я совершенно уничтожил брови, кое-где посыпал пудрой... смазал свои руки зеленоватой краской, а ладони яркорозовой... оправил костюм, растрепал галстук. Все это я делал быстро и уверенно, так как на этот раз я уже знал... кто тот, кого я изображал, какой он из себя.

Цилиндр надел чуть-чуть набок, франтовато. Почувствовал когда-то шикарный фасон широких брюк, теперь истертых и изношенных, подладил свои ноги под образовавшиеся складки, сильно скривил носки ступней внутрь. Получилась глупая нога. Замечали ли вы у некоторых людей г\_л\_у\_п\_у\_ю\_н\_о\_г\_у? Это ужасно! К таким людям у меня гадливое чувство. Благодаря неожиданному поставу ног я стал меньше ростом и походка стала другой, не моей. Все тело почему-то наклонилось вправо. Не хватало тросточки. Какая-то валялась рядом, и я взял ее, хотя она и не совсем подходила к тому, что мне мерещилось... Недоставало еще гусяного пера за ухо или в рот между зубов. Я послал за ним мальчика-портного и в ожидании его возвращения ходил по комнате, чувствуя, как сами собой все части тела, черты и линии лица находили для себя верное положение и утверждались в них. После двух-трех обходов комнаты путаной, аритмичной походкой я мельком взглянул в зеркало и не узнал себя. С тех пор как я смотрелся в последний раз, во мне уже совершилось новое перерождение.

– Он, он!.. – воскликнул я, не в силах сдержать душившей меня радости. – Скорей бы перо, и можно идти на сцену.

Послышались шаги в коридоре. Очевидно, это мальчик несет мне гусяное перо, я бросился к нему навстречу и в самых дверях столкнулся с Иваном Платоновичем.

– Какая страсть! – вырвалось у него невольно при виде меня. – Дорогой мой! Кто же это? Штука-то какая! Достоевский? Вечный муж, что ли? Это вы, Названов?! Кого же вы изображаете?

– К\_р\_и\_т\_и\_к\_а\_н\_а! – ответил я каким-то скрипучим голосом с колючей дикцией.

– Какой критикан, дружок мой? – допрашивал меня Рахманов, немного растерявшись от моего нахального и пронзительного взгляда. Я чувствовал себя пиявкой, присосавшейся к нему.

– Какой критикан? – переспросил я с нескрываемым желанием оскорбить. – Критикан – жилец Названова. Существую, чтоб мешать ему работать. Высшая радость! Благороднейшее назначение моей жизни.

Я сам удивился наглому, противному тону, неподвижному, в упор направленному на него взгляду и циничной бесцеремонности, с которой я обращался с Рахмановым. Мой тон и уверенность смутили его. Иван Платонович не находил нового ко мне отношения и потому не знал, что говорить. Он терялся.

– Пойдемте... – неуверенно произнес он. – Там уже давно начали.

– Пойдемте, коли там давно начали, – скопировал я его, не двигаясь и нагло пронизывая взглядом растерявшегося собеседника. Произошла

неловкая пауза. Мы оба не двигались. Видно было, что Ивану Платоновичу хотелось скорее покончить сцену, так как он не знал, как себя вести. На его счастье, в этот момент прибежал мальчик с гусиным пером. Я выхватил его и зажал посередине между губ. От этого рот стал узкий, как щель, прямой и злой, а тонкий, заостренный конец пера с одной стороны и широкий с перьями другой конец еще больше усиливали едкость общего выражения лица.

– Идемте! – тихо и почти застенчиво промолвил Рахманов.

– Идемте! – пародировал я его едко и нагло.

Мы шли на сцену, причем Иван Платонович старался не встречаться со мной глазами.

Придя в "малолетковскую гостиную", я не сразу показался. Сначала спрятался за серый камин и из-за него едва-едва показывал свой профиль в цилиндре.

Тем временем Аркадий Николаевич просматривал Пуцину и Шустова, то есть аристократа и Скалозуба, которые только что познакомились друг с другом и говорили глупости, так как иного сказать не могли по свойству ума изображаемых лиц.

– Что это? Кто это? – вдруг заволновался Аркадий Николаевич. – Мне чудится или там кто-то сидит за камином? Что за черт? Все уже просмотрены. Кто же этот? Ах да, Названов... Нет, это не он.

– Кто вы? – обратился ко мне Аркадий Николаевич, сильно заинтригованный.

– Критик, – отрекомендовался я, привстав. При этом, неожиданно для меня самого, моя глупая нога выставилась вперед, тело еще больше искривилось вправо. Я утрированно изящно снял цилиндр и отвесил вежливый поклон. После этого я сел и снова наполовину скрылся за камином, с которым мы почти сливались в тонах красок.

– Критик?! – проговорил Торцов в недоумении.

– Да. Интимный, – пояснил я скрипучим голосом. – Видите перо... Изгрызанное... От злости... Закушу его вот так, посередине... затрещит и... трепет...

Тут совершенно неожиданно из меня вырвался какой-то скрип и визг вместо хохота. Я сам опешил от неожиданности. По-видимому, он сильно подействовал и на Торцова.

– Что за чорт? – воскликнул он. – Идите сюда, поближе к свету.

Я подошел к рампе своей путаной походкой, с глупыми ногами.

– Чей же вы интимный критик? – расспрашивал меня Аркадий Николаевич с впившимися в меня глазами и точно не узнавая.

– Сожителя, – проскрипел я.

– Какого сожителя? – допытывался Торцов.

– Названова, – признался я скромно, по-девичьи опуская глаза.

– Втерлись-таки в него? – давал мне нужные реплики Аркадий Николаевич.

– Вселен.

– Кем?

Тут снова визг и хохот душили меня. Пришлось успокаиваться, прежде чем сказать:

– Им самим. Артисты любят тех, кто их портит. А критик... Новый порыв визга и хохота не дал мне договорить мысли.

Я опустил на одно колено, чтоб в упор смотреть на Торцова.

– Что же вы можете критиковать? Ведь вы же невежда, – ругал меня Аркадий Николаевич.

– Невежды-то и критикуют, – защищался я.

– Вы же ничего не понимаете, ничего не умеете, – продолжал поносить меня Торцов.

– Кто не умеет, тот и учит, – сказал я, жеманно садясь на пол перед рампой, у которой стоял Аркадий Николаевич.

– Неправда, вы не критик, а просто критикан. Нечто вроде вши, клопа. Они, как и вы, не опасны, но жить не дают.

– Извожу... потихоньку... неустанно... – проскрипел я.

– Гадина вы! – уже с нескрываемой злобой воскликнул Аркадий Николаевич.

– Ой! Какой стиль! – я прилег около рампы, кокетничая с Торцовым.

– Тля! – почти кричал Аркадий Николаевич.

– Это хорошо!., очень, очень хорошо! – Я уже кокетничал с Аркадием Николаевичем без зазрения совести. – Тлю ничем не отмочишь. Где тля, там и болото... а в болоте черти водятся и я тоже.

Вспоминая теперь этот момент, я сам удивляюсь своей тогдашней смелости и наглости. Я дошел до того, что стал заигрывать с Аркадием Николаевичем, точно с хорошенькой женщиной, и даже потянулся своим жирным пальцем суженной руки с красными ладонями к щеке и носу учителя. Мне хотелось его поласкать, но он инстинктивно и брезгливо оттолкнул мою руку и ударил по ней, а я сожмурил глаза и через щелочки продолжал кокетничать с ним взором.

После минутного колебания Аркадий Николаевич вдруг обхватил любовно мои обе щеки ладонями своих рук; притянул меня к себе и с чувством поцеловал, прошептал:

– Молодец, прелесть!

И тут же почувствовав, что я его вымазал жиром, который капал с моего лица, прибавил:

– Ой! смотрите, что он со мной сделал. Теперь действительно и водой не отмочишь.

Все бросились его отчищать, а я, точно обожженный поцелуем, вскочил, выкинул какое-то антраша ногами и побежал со сцены своей названовской походкой под общие аплодисменты.

Мне кажется, что мой минутный выход из роли и показ своей настоящей личности еще больше оттенил характерные черты роли и мое перевоплощение в ней. Прежде чем уйти со сцены, я остановился и снова на минуту вошел в роль, чтоб повторить на прощание жеманный поклон

критикана.

В этот момент, повернувшись в сторону Торцова, я заметил, что он с платком в руке, приостановив свое умывание, замер и пронзал меня издали влюбленными глазами.

Я был по-настоящему счастлив, но не обычным, а каким-то новым, видимому, артистическим, творческим счастьем.

В уборной спектакль продолжался. Ученики давали мне все новые и новые реплики, на которые я без запинки, остро отвечал, в характере изображаемого лица. Мне казалось, что я неисчерпаем и что я могу жить ролью без конца, во всех без исключения положениях, в которых бы я ни очутился. Какое счастье так овладеть образом!

Это продолжалось даже и тогда, когда грим и костюм были сняты и я рисовал образ своими личными природными данными, без помощи грима и костюма. Линии лица, тела, движения, голос, интонации, произношение, руки, ноги так приспособились к роли, что заменяли парик, бороду и серую тужурку. Два-три раза случайно я видел себя в зеркале и утверждаю, что это был не я, а он – критикан с плесенью. Я берусь сыграть эту роль без грима и костюма в своем лице и платье.

Но это еще не все: мне далеко не сразу удалось выйти из образа. По пути домой и придя в квартиру, я поминутно ловил себя то на походке, то на движении и действии, оставшихся от образа.

И этого мало. Во время обеда, в разговоре с хозяйкой и жильцами, я был придирчив, насмешлив и задира не как я, а как критикан. Хозяйка даже заметила мне:

– Что это вы какой сегодня, прости господи, липкий!..

Это меня обрадовало.

Я счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое п е р е в о п л о щ е н и е и х а р а к т е р н о с т ь.

Это самые важные свойства в даровании артиста.

\* \* \*

Сегодня во время умывания я вспомнил, что, пока я жил в образе критикана, я не терял себя самого, то есть Названова.

Это я заключаю из того, что во время игры мне было необыкновенно радостно следить за своим перевоплощением.

Положительно я был своим собственным зрителем, пока другая часть моей природы жила чуждой мне жизнью критикана.

Впрочем, можно ли назвать эту жизнь мне чуждой?

Ведь критикан-то взят из меня же самого. Я как бы раздвоился, распался на две половины. Одна жила жизнью артиста, а другая любовалась, как зритель.

Чудно! Такое состояние раздвоения не только не мешало, но даже помогало творчеству, поощряя и разжигая его.

Сегодняшние занятия были посвящены разбору и критике того, что мы, ученики, дали на последнем уроке, прозванном "маскарадом".

Торцов говорил, обращаясь к Вельяминовой:

– Есть актеры и особенно актрисы, которым не нужны ни х\_а\_р\_а\_к\_т\_е\_р\_н\_о\_с\_т\_ь, ни п\_е\_р\_е\_в\_о\_п\_л\_о\_щ\_е\_н\_и\_е, потому что эти лица подгоняют всякую роль под себя и полагаются исключительно на о\_б\_а\_я\_н\_и\_е своей человеческой личности. Только на нем они строят свой успех. Без него они бессильны, как Самсон без волос.

Все, что закрывает от зрителей человеческую природную индивидуальность, страшит таких актеров.

Если на зрителя действует их красота, они выставляют ее. Если обаяние проявляется в глазах, в лице, в голосе, в манерах, они преподносят их зрителям, как это делает, например, Вельяминова.

Зачем вам перевоплощение, раз что от него вы будете хуже, чем вы сами в жизни. Вы больше любите с\_е\_б\_я в роли, чем р\_о\_л\_ь в себе. Это ошибка. У вас есть способности, вы можете показывать не только себя, но и создаваемую роль.

Есть много артистов, которые полагаются на обаяние своей внутренней природы. Ее они и показывают зрителю. Например, Дымкова и Умновых верят в то, что их манкость – в глубине чувства и в нервности переживаний. Под них они и подводят каждую роль, пронизывая ее наиболее сильными боевыми своими природными свойствами.

Если Вельяминова влюблена в свои внешние данные, то Дымкова и Умновых равнодушны к внутренним.

Зачем вам костюм и грим - они вам только мешают.

Это тоже ошибка, от которой надо отделаться. Полюбите р\_о\_л\_ь в себе. У вас есть творческие возможности для ее создания.

Но бывают актеры другого типа. Не ищите! Их нет между вами, потому что вы не успели еще выработаться в них.

Такие актеры интересны своими оригинальными приемами игры, своими особенными, прекрасно выработанными, им одним присущими актерскими штампами. Ради них они и выходят на сцену, их они и показывают зрителям. На что им перевоплощение? На что им характерность, раз что она не дает показать то, чем сильны такие актеры?!

Есть и третий тип актеров, тоже сильных техникой и штампами, но не своими, лично ими для себя выработанными, а чужими, заимствованными. У них и характерность и перевоплощение тоже создаются по высочайше установленному ритуалу. Они знают, как каждая роль мирового репертуара "и\_г\_р\_а\_е\_т\_с\_я". У таких актеров все роли однажды и навсегда подведены под узаконенный трафарет. Без этого они не смогли бы играть чуть ли не триста шестьдесят пять ролей в год, каждую с одной репетиции, как это практикуется в иных провинциальных театрах.

Те из вас, у кого есть склонность идти по этому опасному пути

наименьшего сопротивления, пусть вовремя остерегаются.

Вот, например, вы, Говорков. Не думайте, что при просмотре грима и костюма на последнем уроке вы создали характерный образ Мефистофеля, что перевоплотились в него и скрылись за ним. Нет. Это ошибка. Вы остались тем же самым красивым Говорковым, только в новом костюме и с новым ассортиментом актерских штампов, на этот раз "готического, средневекового" характера, как их называют на нашем актерском жаргоне.

В "Укрощении строптивой" мы видели такие же штампы, но приспособленные не к трагическим, а к комедийным костюмным ролям.

Мы знаем у вас, так сказать, и штатские штампы для современной комедии и драмы в стихах и прозе. Но... как бы вы ни гримировались, как бы ни костюмировались, какие бы манеры и повадки ни принимали, вам не уйти на сцене от "актера Говоркова". Напротив, все ваши приемы игры еще больше приведут вас к нему.

Впрочем, нет, это не так. Ваши штампы приводят вас не к "актеру Говоркову", а "вообще" ко всем актерам-представителям всех стран и веков.

Вы думаете, что у вас в\_а\_ш\_и жесты, в\_а\_ш\_а походка, в\_а\_ш\_а манера говорить. Нет, в\_с\_е\_о\_б\_щ\_а\_я, однажды и навсегда утвержденная для всех актеров, променявших искусство на ремесло. Вот если вам вздумается как-нибудь показать со сцены то, что мы еще никогда не видали, явитесь на подмостках самим собой, таким, какой вы в жизни, то есть не "актером", а человеком Говорковым. Это будет прекрасно, потому что ч\_е\_л\_о\_в\_е\_к Говорков куда интереснее и талантливее а\_к\_т\_е\_р\_а Говоркова. Покажите же нам его, так как актера Говоркова мы смотрим всю жизнь, во всех театрах.

Вот от человека Говоркова, я уверен, родится целое поколение характерных ролей. Но от актера Говоркова ничего нового не родится, потому что ассортимент ремесленных штампов до удивления ограничен и до последней степени изношен.

После Говоркова Аркадий Николаевич принялся за проборку Вьюнцова. Он заметно становится к нему все строже и строже. Вероятно, для того, чтоб забрать в руки распустившегося молодого человека. Это хорошо, полезно.

– То, что вы нам дали, – говорил Торцов, – не образ, а недоразумение. Это был не человек, не обезьяна, не трубочист. У вас было не лицо, а грязная тряпка для вытирания кистей.

А манеры, движения, действия? Что это такое? Пляска святого Витта? Вы хотели укрыться за внешний характерный образ старика, но вы не укрылись. Напротив, вы больше, чем когда-нибудь, со всей очевидностью и яркостью вскрыли актера Вьюнцова. Потому что ваше ломание типично не для изображаемого старика, а лишь для вас самих.

Ваши приемы наигрыша лишь сильнее выдали Вьюнцова. Они принадлежат только вам одному и ни с какой стороны не имеют отношения к старика, которого вы хотели изобразить.

Такая характерность не перевоплощает, а лишь выдает вас с головой и представляет вам повод к ломанию.

Вы не любите характерность и перевоплощение, вы их не знаете, они вам не нужны, и о том, что вы дали, нельзя говорить серьезно. Это было как раз то, чего никогда, ни при каких обстоятельствах не надо показывать со сцены.

Будем же надеяться, что эта неудача образумит вас и заставит наконец серьезно подумать о вашем легкомысленном отношении к тому, что я вам говорю, к тому, что вы делаете в школе.

Иначе будет плохо!

К сожалению, вторая половина урока была сорвана, так как Аркадия Николаевича опять вызвали по экстренному делу и вместо него занимался с нами Иван Платонович своими "тренингом и муштрой".

... .. 19... г.

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал критику "маскарада", прерванную в прошлом уроке.

Он говорил:

– Я рассказал вам об актерах, которые избегают, не любят характерности и перевоплощения.

Сегодня я вам представлю другой тип актеров, которые, напротив, по разным причинам любят их и стремятся к ним.

В большинстве случаев они это делают потому, что не обладают исключительными по красоте и силе обаяния внешними или внутренними данными. Напротив, их человеческая индивидуальность несценична, что и заставляет таких актеров укрываться за характерность и в ней находить недостающие им обаяние и манкость.

Для этого нужна не только утонченная техника, но и большая артистичность. К сожалению, этот лучший и наиболее ценный дар встречается не часто, а без него стремление к характерности легко попадает на ложный путь, то есть ведет к условности и наигрышу.

Для того чтоб лучше объяснить вам правильные и неправильные пути характерности и перевоплощения, я сделаю беглый обзор тех актерских разновидностей, которые мы знаем в нашей области. При этом вместо иллюстрации я буду ссылаться на то, что вы сами показали мне на "маскараде".

Можно создавать на сцене характерные образы "вообще" – купца, военного, аристократа, крестьянина и проч. При поверхностной наблюдательности, у целых отдельных сословий, на которые прежде делили людей, нетрудно подметить бросающиеся в глаза приемы, манеры, повадки. Так, например, военные "вообще" держатся прямо, маршируют, вместо того чтоб ходить, как все люди, шевелят плечами, чтоб играть эполетами, щелкают ногами, чтобы звенели шпоры, говорят и откашливаются громко, чтобы быть поглубже, и т. д. Крестьяне плюют, сморкаются на землю, ходят

неуклюже, говорят коряво и с оканьем, утираются полой тулупа и т. д.

Аристократ ходит всегда с цилиндром и в перчатках, носит монокль, говорит картаво и грассируя, любит играть цепочкой от часов и ленточкой монокля и проч. и проч. Все это штампы "вообще", якобы создающие характерность. Они взяты из жизни, они попадают в действительности. Но не в них суть, не они типичны.

Так упрощенно подошел к своей задаче Веселовский. Он дал нам все, что полагается для изображения Тита Титыча, но это не был Брусков, это не был также просто купец, а это было "вообще" то, что на сцене называется "купцом" в кавычках.

То же следует сказать и о Пущине. Его аристократ "вообще" не для жизни, а специально для театра.

Это были мертвые, ремесленные традиции. Так "играются" купцы и аристократы во всех театрах. Это не живые существа, а актерский представляльный ритуал.

Другие артисты, с более тонкой и внимательной наблюдательностью, умеют выбрать из всей массы купцов, военных, аристократов, крестьян о\_т\_д\_е\_л\_ь\_н\_ы\_е\_г\_р\_у\_п\_п\_ы, то есть они отличают среди всех военных армейцев, или гвардейцев, или кавалеристов, или пехотинцев и прочих солдат, офицеров, генералов. Они видят лавочников, торговцев, фабрикантов среди купцов. Они усматривают среди всех аристократов придворных, петербургских, провинциальных, русских, иностранных и т. д. Всех этих представителей групп они наделяют типичными для них характерными чертами.

В этом смысле на просмотре показал себя Шустов.

Он из всех военных "вообще" умел выбрать группу армейцев и снабдил их элементарными типичными чертами.

Данный им образ был не военный "вообще", а военный армеец.

У третьего типа характерных артистов еще более тонкая наблюдательность. Эти люди могут из всех военных, из всей группы армейцев выбрать одного какого-нибудь Ивана Ивановича Иванова и передать свойственные ему одному типичные черты, которые не повторяются в другом армейце. Такой человек, несомненно, военный "вообще", несомненно, армеец, но, кроме того, он еще и Иван Иванович Иванов.

В этом смысле, то есть создания личности, индивидуальности, показал себя на просмотре один Названов.

То, что он дал, – смелое художественное с\_о\_з\_д\_а\_н\_и\_е и потому о нем надо говорить подробно.

Я прошу Названова рассказать нам подробно историю рождения его критикана. Нам интересно знать, как в нем совершался творческий процесс [перевоплощения].

Я исполнил просьбу Горцова и вспомнил шаг за шагом все то, что у меня подробно записано в дневнике о созревании во мне человека в заплесневевшей визитке.



Выслушав меня внимательно, Аркадий Николаевич обратился ко мне с новой просьбой.

– Теперь постарайтесь вспомнить, – говорил он, – что вы испытывали, когда крепко почувствовали себя в образе.

– Я испытывал совершенно особое наслаждение, ни с чем не сравнимое, – отвечал я, воодушевляясь. – Нечто подобное, а может быть, даже и в большей степени, я узнал на мгновение во время показательного спектакля в сцене "Крови, Яго, крови!". То же повторилось моментами и во время некоторых упражнений,

– Что же это? Постарайтесь определить словами.

– Прежде всего это полная, искренняя вера в подлинность того, что делаешь и чувствуешь, – вспоминал и осознавал я испытанные тогда творческие ощущения. – Благодаря такой вере явилась уверенность в себе самом, в правильности создаваемого образа и в искренности его действий. Это не самоуверенность влюбленного в себя, зазнавшегося актера, а это что-то совсем иного порядка, близкое к убеждению в своей правоте.

Подумать только, как я себя вел с вами! Моя любовь, уважение и чувство преклонения перед вами чрезвычайно велики. В частной жизни они меня сковывают и не дают развернуться, до конца забыть о том, с кем я нахожусь, не позволяют распоясаться или распуститься при вас, раскрыться во-всю. Но в чужой, а не в своей шкуре мое отношение к вам коренным образом изменилось. У меня было такое ощущение, что не я с вами общаюсь, а кто-то другой. Мы же вместе с вами смотрим на этого другого. Вот почему ваша близость ко мне, ваш взгляд, направленный мне прямо в душу, не только не смущали, а, напротив, подзуживали. Мне было приятно нагло смотреть на вас и не бояться, а иметь на это право. Но разве я посмел бы это сделать от своего собственного имени? Никогда. Но от чужого имени – сколько угодно. Если я смог так чувствовать себя лицом к лицу с вами, то уж со зрителем, сидящим по ту сторону рампы я бы не церемонился.

– А как же черная дыра портала? – спросил кто-то.

– Я ее не замечал, потому что был занят более интересным, охватившим всего меня.

– Итак, – резюмировал Торцов, – Названов подлинно жил в образе отвратительного критикана. А ведь жить можно не чужими, а своими собственными ощущениями, чувствами, инстинктами.

Значит, то, что дал нам Названов в критикане, – его собственные чувствования.

Спрашивается, решился ли бы он показать их нам от своего собственного имени, не скрываясь за созданным образом? Может быть, у него есть в душе еще какие-то зерна, из которых может вырасти новый гад? Пусть он нам покажет его сейчас, не меняясь, не гримируясь и не костюмируясь.

Решится ли он на это? – вызывал меня на признание Аркадий Николаевич.

– Отчего же. Я уже пробовал играть тот же образ критикана без грима,

– ответил я.

– Но с соответствующей мимикой, манерами, походкой? - спросил опять Торцов.

– Конечно, – ответил я.

– Так это все равно, что с гримом. Не в нем дело. Образ, за который скрываешься, можно создать и без грима. Нет, вы покажите мне от собственного имени свои черты, все равно какие, хорошие или дурные, но самые интимные, сокровенные, не скрываясь при этом за чужой образ. Решитесь вы на это? – приставал ко мне Торцов.

– Стыдно, – признался я, подумав.

– А если скроетесь за образ, тогда не будет стыдно?

– Тогда могу, – решил я.

– Вот видите! – обрадовался Торцов. – Здесь происходит-то же, что и в настоящем маскараде.

Мы видим там, как скромный юноша, который в жизни боится подойти к женщине, вдруг становится нахальным и обнаруживает под маской такие интимные и секретные инстинкты и черты характера, о которых он боится заикнуться в жизни.

Откуда же смелость? О\_т\_м\_а\_с\_к\_и и костюма, которые закрывают его. От своего имени он не решится сделать того, что делается от имени чужого лица, за которое не являешься ответственным.

Характерность – та же м\_а\_с\_к\_а, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей.

Это важные для нас свойства характерности.

Заметили ли вы, что те актеры и особенно актрисы, которые не любят перевоплощений и всегда играют от своего имени, очень любят быть на сцене красивенькими, благородненькими, добренькими, сентиментальными. И, наоборот, заметили ли вы также, что характерные актеры, напротив, любят играть мерзавцев, уродов, карикатуры, потому что в них резче контуры, красочнее рисунок, смелее и ярче скульптура образа, а это сценичнее и больше врезывается в память зрителей.

Характерность при перевоплощении - великая вещь.

А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самому зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам.

Другими словами, все без исключения артисты – творцы образов – должны перевоплощаться и быть характерными.

Нехарактерных ролей не существует.

## §2.4. Зовнішня техніка актора

Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9-ти т. – Т. 3. Работа актера над собой. – Ч. 2 – Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М., 1990.

### І. ПЕРЕХОД К ВОПЛОЩЕНИЮ

С. 13-16

..... 19 . . з.

Мы догадались, что сегодняшний урок не простой, а особенный, во-первых, потому, что вход в театральный зал, так точно, как и на сцену, был заперт, во-вторых, потому, что Иван Платонович метался и все время вбегал и выбегал из зала, тщательно запирая за собой двери. Очевидно, за ними что-то готовилось. В-третьих, необычно было то, что в коридоре, где нам пришлось ждать, появились какие-то посторонние, неизвестные нам лица.

Между учениками уже распространились слухи. Уверяли, что это новые преподаватели самых фантастических, несуществующих предметов.

Наконец таинственные двери отворились, из них вышел Рахманов и попросил всех войти.

Зрительный зал школьного театра оказался до некоторой степени декорирован во вкусе милого Ивана Платоновича.

Целый ряд стульев был отведен гостям и разукрашен небольшими флажками такого же цвета и формы, как те, которые уже висели на левой стене. Разница была лишь в надписях.

На новых флажках мы прочли: "пение", "постановка голоса", "дикция", "законы речи", "темпо-ритм", "пластика", "танцы", "гимнастика", "фехтование", "акробатика".

– Ого! – сказали мы. – Все это надо превзойти!!

Скоро вошел Аркадий Николаевич, который приветствовал наших новых преподавателей, а потом обратился к нам с небольшой речью, которую я почти дословно стенографировал.

– Наша школьная семья, – говорил он, – пополнилась целой группой талантливых людей, которые любезно согласились поделиться с вами опытом и знаниями.

Неутомимый Иван Платонович устроил новую педагогическую демонстрацию, чтобы запечатлеть в вашей памяти знаменательный день.

Все это означает, что мы подошли к новому важному э\_т\_а\_п\_у нашей программы.

До сих пор нам приходилось иметь дело с внутренней стороной искусства и с его психотехникой.

С сегодняшнего дня мы займемся нашим телесным аппаратом воплощения и его внешней, физической техникой<sup>3</sup>. Им уделена в нашем искусстве совершенно исключительная по важности роль: делать н\_е\_в\_и\_д\_и\_м\_у\_ю творческую жизнь артиста в\_и\_д\_и\_м\_о\_й.

Внешнее воплощение важно постольку, поскольку оно передает внутреннюю "жизнь человеческого духа".

Я много говорил вам о переживании, но я не сказал еще и сотой доли того, что придется познать вашему чувству, когда речь пойдет об интуиции и бессознании.

Знайте, что эта область, из которой вы будете черпать материал, средства и технику переживания, беспредельна и не поддается учету.

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

Эта работа, недоступная сознанию, по силам одной природе. Природа – лучший творец, художник и техник. Она одна владеет в совершенстве как внутренним, так и внешним творческими аппаратами переживания и воплощения. Только сама природа способна воплощать тончайшие н\_е\_м\_а\_т\_е\_р\_и\_а\_л\_ь\_н\_ы\_е чувствования [при помощи] грубой м\_а\_т\_е\_р\_и\_и, каковой является наш голосовой и телесный аппарат воплощения.

Однако в этой труднейшей работе надо придти на помощь нашей творческой природе. Эта помощь выражается в том, чтобы не калечить, а, напротив, довести до естественного совершенства то, что дано нам самой же природой. Другими словами, надо доразвить и подготовить наш телесный аппарат воплощения так, чтоб все его части отвечали предназначенному им природой делу.

Надо культивировать голос и тело артиста на основах самой природы. Это требует большой систематической и долгой работы, к которой я вас и призываю с сегодняшнего дня. Если же это не будет сделано, то ваш телесный аппарат воплощения окажется слишком грубым для предназначенной ему нежной работы.

Тонкостей Шопена не передашь на тромбоне, так точно и тончайших бессознательных чувствований не выразишь грубыми частями нашего телесного, материального аппарата воплощения, особенно если он фальшивит, наподобие ненастроенных музыкальных инструментов.

Нельзя с неподготовленным телом передавать бессознательное творчество природы, так точно, как нельзя играть Девятую симфонию Бетховена на расстроенных инструментах.

Чем больше талант и тоньше творчество, тем больше разработки и техники он требует.

Развивайте же и подчиняйте ваше тело внутренним творческим приказам природы...

После речи Аркадий Николаевич представил преподавателям всех учеников не только по именам, отчествам и фамилиям, но и как артистов, то есть он заставил каждого из нас сыграть свой отрывок.

Мне пришлось опять исполнять часть сцены Отелло.

Как я играл? Плохо, потому что показывал с\_е\_б\_я в роли, то есть думал только о голосе, о теле, о движениях. Как известно, старание быть

красивым только связывает и напрягает мышцы, а всякое напряжение мешает. Оно сдавливает голос и связывает движения.

После просмотра отрывков Аркадий Николаевич предложил новым преподавателям заставить нас проделать то, что каждому из них покажется нужным для более близкого знакомства с нашими артистическими данными и недостатками.

Тут начался балаган, который привел меня опять к потере веры в себя.

Для проверки ритмичности мы ходили по разным размерам и делениям, то есть по целым нотам, по четвертям, восьмым и т. д., по синкопам, триолям и проч.

Не было физической возможности удержаться от хохота при виде огромной добродушной фигуры Пуцина, с трагико-глубоко-мысленным лицом отмеривающей громадными шагами, не в такт и не в ритм, небольшую сцену, очищенную от мебели. Он перепутал все свои мускулы, и потому его шатало в разные стороны, как пьяного.

А наши ибсенисты – Умновых и Дымкова! Они не переставали самообщаться во время упражнений. Это было очень смешно.

Потом нас заставили каждого по очереди выйти на сцену из-за кулис, подойти к даме, поклониться и после того, как она сделает реверанс, поцеловать ее протянутую ручку. Кажется, незамысловатая задача, но что это было, особенно, когда Пуцин, Умновых, Вьонцов показывали свою светскость! Я никак не думал, что они до такой степени корявы и моветонны.

Не только они, но даже специалисты по внешности Веселовский и Говорков были на грани комичного.

Я... тоже вызвал улыбку, и это меня убило.

Удивительно, как освещенная рамка портала выделяет и увеличивает недостатки и все смешное в человеке. Актер, вставши перед рампой, рассматривается в лупу, которая увеличивает во много раз то, что в жизни проходит незаметно.

Это надо помнить. К этому надо быть готовым.

## II. РАЗВИТИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТЕЛА

### 1. ГИМНАСТИКА, АКРОБАТИКА, ТАНЦЫ И ПРОЧЕЕ

С. 17-26

..... 19 . . 2.

Сегодня нам открыли таинственную комнату, рядом с коридором, куда раньше никого не пускали. Ходит слух, что там будет ш\_к\_о\_л\_ь\_н\_ы\_й м\_у\_з\_е\_й, который одновременно явится и с\_б\_о\_р\_н\_о\_й к\_о\_м\_н\_а\_т\_о\_й для нас, учеников. Предполагается развесить в ней собрание фотографий и репродукций с лучших мировых художественных произведений. Окруженные ими большую часть дня, которая проводится в школе, мы будем привыкать к красивому.

Говорят еще, что, кроме этого музея классической формы, которая

нужна артисту, предполагается для контраста устроить небольшой музей бесформия. Там, между прочим, будет собрана коллекция фотографий актеров в самых штампованных театральных костюмах, гримах и позах, которых нужно избегать на сцене. Эта коллекция поместится рядом, в кабинете Ивана Платоновича. В обычное время она будет задерживаться драпировкой и лишь в исключительных случаях демонстрироваться ученикам с педагогической целью, в виде доказательства от противного.

Все это новые затеи неугомонного Ивана Платоновича.

Но, по-видимому, музей еще не скоро осуществится, так как мы нашли в таинственной комнате полный хаос. Хорошие вещи, гипсовые статуи, статуэтки, несколько картин, мебель александровской и николаевской эпох, шкаф с великолепными изданиями по костюму. Много фотографий в рамках или без них стояли и лежали в беспорядке по стульям, окнам, столам, на фортепиано, на полу. Кое-что уже повешено на стены. В двух углах комнаты прислонился к стенам целый арсенал рапир, эспадронов, кинжалов, масок и нагрудников для фехтования, перчаток для бокса. Это означает, что нам готовится ряд новых классов по физической культуре тела.

..... 19... г.

Сегодня Аркадий Николаевич был чуть ли не в первый раз на уроке шведской гимнастики и долго говорил с нами. Кое-что, наиболее важное, я застенографировал.

Вот что он нам объяснял:

– Люди не умеют пользоваться данным им природой физическим аппаратом. Мало того: они не умеют даже содержать его в порядке, не умеют развивать его. Дряблые мышцы, искривленный костяк, неупражненное дыхание - обычные явления в нашей жизни. Все это результаты неумелого воспитания и пользования нашим телесным аппаратом. Не удивительно поэтому, что предназначенная для него природой работа выполняется неудовлетворительно.

По той же причине постоянно приходится встречаться с непропорциональными телами, не выравненными упражнениями.

Многие из этих недостатков в целом или частично поддаются исправлению. Но люди не всегда пользуются этими возможностями. Зачем? Физические изъяны в частной жизни проходят незамеченными. Они сделались для нас нормальными, привычными явлениями.

Но, перенесенные на подмостки, многие из наших внешних недостатков становятся там нетерпимыми. В театре актера разглядывает тысячная толпа в увеличительные стекла бинокля. Это обязывает к тому, чтобы показываемое тело было здорово, красиво, а его движения пластичны и гармоничны. Гимнастика, которой вы занимаетесь более полгода, поможет оздоровлению и исправлению внешнего аппарата воплощения.

Многое в этом направлении уже сделано. С помощью систематических ежедневных упражнений вы добрались до важных центров вашей мускульной системы, которые упражнены самой жизнью, или до тех,

которые остались в вас недоразвитыми. Короче говоря, произведенная работа оживила не только самые ходовые грубые двигательные центры, но и более тонкие, которыми мы редко пользуемся. Не получая необходимой им работы, они готовы замереть и атрофироваться. С оживлением их вы познали новые ощущения, новые движения, новые выразительные, более тонкие возможности, которых не знали до сих пор.

Все это способствует тому, что ваш физический аппарат делается подвижнее, гибче, выразительнее, отзывчивее и более чутким.

Настало время приступить к другой, более важной работе, которую следует проделать в классе гимнастики.

После минутной паузы Аркадий Николаевич спросил нас:

– Любите ли вы телесное сложение цирковых силачей, атлетов и борцов? Что касается меня, то я не знаю ничего более некрасивого. Человек с плечами в косую сажень, с желваками по всему телу от мускулов, набитых не в меру и не на тех местах, которые нужны для красивых пропорций. А видали ли вы тех же атлетов во фраках, которые они одевают по окончании своих номеров, чтоб выходить в свите директора цирка, выводящего дрессированного красавца-жеребца? Не напоминают ли вам эти комические фигуры факельщиков из похоронной процессии?! Что же будет, если эти уродливые тела оденут в средневековые венецианские костюмы, облегающие фигуры, или в колет XVIII века? Как будут смешны в них эти туши!

Не мое дело судить, насколько такая физическая культура тела нужна в области спорта. Моя обязанность предупредить вас о том, что такое благоприобретенное физическое уродство неприемлемо на сцене. Нам нужны крепкие, сильные, развитые, пропорциональные, хорошо сложенные тела, без неестественных излишеств. Пусть гимнастика исправляет, а не уродует их.

Сейчас вы на распутье. Куда итти? По линии ли развития мускулатуры для спорта или же применяться к требованиям нашего искусства? Конечно, следует направить вас по этой дороге. Я и пришел сюда сегодня с этой целью.

Знайτε же! Мы предъявляем к классу гимнастики и скульптурные требования. Подобно ваятелю, который ищет правильных, красивых пропорций и соотношений частей в создаваемых им статуях, преподаватель гимнастики должен добиваться того же с живыми телами. Идеальных сложений нет. Надо их делать. Для этого прежде всего следует хорошо присмотреться к телу и понять пропорции его частей. Поняв недостатки, надо исправлять, доразвивать то, что недоделано природой, и сохранять то, что создано ею удачно. Так, например, у одних слишком узкие плечи и впалая грудь. Необходимо развить их, чтоб увеличить плечевые и грудные мускулы. У других же, напротив, плечи слишком широки и грудь колесом. Зачем же еще больше увеличивать недостатки упражнением? Не лучше ли оставить их в покое и все внимание перенести на ноги, если они слишком тонки. Развивая их мускулатуру, можно добиться того, что они получат надлежащую форму. При достижении означенной цели пусть спортивные упражнения помогают гимнастике. Остальное доделает художник, костюмер,

хороший портной и сапожник.

При всех указанных работах важно правильно угадать пропорции и золотое сечение тела.

..... 19 . . 2.

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал свой обход и впервые просматривал урок танцев, которыми мы занимаемся с начала учебного сезона.

Он сказал, между прочим, что этот класс не является основным при развитии тела. Его роль, так точно как и роль гимнастики, служебная, подготовительная к другим, более важным упражнениям.

Однако это не исключает большого значения, которое Торцов придает танцам при физическом развитии.

Они не только выправляют тело, но и раскрывают движения, расширяют их, дают им определенность и законченность, что очень важно, так как укороченный куцый жест не сценичен.

– Я ценю еще класс танцев за то, что он отлично выправляет руки, ноги, спинной хребет и ставит их на место, – объяснял дальше Аркадий Николаевич.

У одних благодаря впалой груди и плечам, выпирающим вперед, руки болтаются спереди и бьются при ходьбе о живот и о ляжки. У других благодаря оттянутым назад плечам и корпусу, благодаря выпяченному животу руки болтаются сзади, за спиной. Ни то, ни другое не может считаться правильным, так как настоящее их положение – по бокам.

Часто руки бывают ввернуты локтями внутрь, к телу. Надо их вывернуть в обратную сторону, локтями наружу. Но это должно быть сделано в меру, так как утрировка изуродует "постав" и испортит дело.

Не менее важен постав ног. Если он неправилен, то от этого страдает вся фигура, которая становится неуклюжей, тяжелой и аляповатой.

У женщин в большинстве случаев ноги ввернуты внутрь, от бедра до колен. То же случается и со ступнями, которые нередко выворачиваются пятками наружу и пальцами внутрь.

Балетная станковая гимнастика отлично выправляет эти недостатки. Она выворачивает ноги в бедрах наружу и ставит их на свое место. От этого они делаются более стройными. Правильное положение ног в бедрах оказывает свое влияние и на ступни, у которых пятки соединяются вместе, а конечности расходятся в разные стороны, как и должно быть при верном поставе ног.

Впрочем, этому содействуют не только упражнения у станка, но и многие другие танцевальные экзерсисы. Они основаны на разных "позициях" и "па", которые сами по себе требуют вывернутых в бедрах и правильно поставленных ног и ступней.

С этой же целью я рекомендую еще одно средство, так сказать, домашнего характера, для частого, каждодневного употребления. Оно



чрезвычайно просто. Выверните насколько возможно сильнее ступню вашей левой ноги пальцами наружу. После этого приставьте в\_п\_е\_р\_е\_д\_и нее, вплотную к ней, ступню правой ноги, тоже возможно более вывернутую пальцами наружу. При этом пальцы правой ступни должны касаться пятки левой ноги, а пальцы левой ступни должны сходиться вплотную с пяткой правой ступни. Для этого в первое время вам придется держаться за стул, чтоб не упасть, сильно изгибаться в коленях и во всем теле. Но вы старайтесь по возможности выпрямлять как ноги, так и корпус. Это выпрямление заставит ваши ноги выворачиваться наружу в бедрах. При этом вначале ступни будут несколько расходиться. Без этого вам не удастся выпрямиться. Но со временем, по мере вывертывания ног, вам удастся добиться указанного мною положения. Приняв его, стойте в нем ежедневно и почаще – столько, сколько хватит времени, терпения и сил. Чем больше вы простояте, тем сильнее и скорее будут выворачиваться ноги в бедрах и ступнях.

Не менее важное значение имеет как для пластики, так и для выразительности тела выработка к\_о\_н\_е\_ч\_н\_о\_с\_т\_е\_й\_н\_о\_г\_и\_р\_у\_к\_к\_и\_с\_т\_е\_й\_и\_п\_а\_л\_ь\_ц\_е\_в.

И в этой области нам могут оказать услугу балетные и танцевальные упражнения. Конечности ног в танцах очень красноречивы и выразительны. Скользя по полу при разных "па", точно острием пера по бумаге, они выводят самые замысловатые рисунки. Пальцы ног при "пуантах" дают впечатление полета. Они умеряют толчки, дают плавность, помогают грации, отчеканивают ритм и акценты танца. Не удивительно поэтому, что в балетном искусстве обращено большое внимание на пальцы ног и на их развитие. Надо воспользоваться выработанными там приемами.

С конечностями рук в балетном искусстве, по-моему, дело обстоит несколько хуже. Я не люблю пластику кистей у танцовщиц. Она манерна, условна и сентиментальна; в ней больше красоты, чем красоты. Многие же балерины танцуют с мертвыми, неподвижными или напряженными от натуги кистями рук и пальцами.

На этот раз нам лучше обратиться за помощью к школе Айседоры Дункан. Там лучше справляются с кистями рук.

В приемах балетной муштры я еще ценю один момент, имеющий важное значение для всей дальнейшей культуры тела, для его пластики, для общего постава корпуса и для манеры держаться.

Дело в том, что наш спинной хребет, который изгибается во все стороны, точно спираль, должен быть крепко посажен в таз. Надо, чтоб он был как бы привинчен к нему в том месте, где начинается первый, самый нижний позвонок. Если человек чувствует, что мнимый винт держит крепко – верхняя часть туловища получает упор, центр тяжести, устойчивость и прямизну.

Но если, наоборот, мнимый винт расшатан, спинной хребет, а за ним и тело теряют устойчивость, прямизну, правильный постав, стройность, а с ними вместе красоту движений и пластику.

Этот мнимый винт, этот центр, который держит спинной хребет, имеет

важное значение в балетном искусстве. Там его умеют развивать и укреплять. Пользуйтесь же этим и заимствуйте у танца приемы развития, укрепления и постава спинного хребта.

На этот случай для выправления его у меня тоже есть в запасе старинный прием, так сказать, для каждодневного домашнего употребления.

В прежнее время французские гувернантки заставляли сутуловатых детей ложиться на жесткий стол или на пол так, чтобы касаться его затылком и спинным хребтом. В таком положении дети лежали ежедневно, по часам, пока их терпеливая гувернантка читала им интересную французскую книгу.

А вот и другое простое средство для выпрямления сутуловатых детей. Их заставляли отводить назад полусогнутые в локтях обе руки и продевали между ними и спиной палку. Стремясь встать в свое нормальное положение, руки, естественно, прижимали палку к спине. Давя на нее, палка заставляла ребенка выпрямляться. В таком положении с палкой дети ходили почти целый день под строгим присмотром гувернантки и в конце концов приучали спинной хребет держаться прямо.

В то время как гимнастика вырабатывает определенные до резкости движения, с сильной акцентировкой и почти военным ритмом, танцы стремятся к созданию плавности, широты, кантилены в жесте. Они развертывают его, дают ему линию, форму, устремление, полет.

Гимнастические движения прямолинейны, а в танце они сложны и многообразны.

Но широта движений и изощренность их формы нередко доходят в области балета и танца до утрированных размеров, до аффектации. Это нехорошо. Когда танцовщице или танцору во время пантомимы надо показать рукой на входящее или уходящее лицо, или на неодушевленный предмет, они не просто протягивают руку в нужном направлении, а предварительно отводят ее в противоположную сторону, для того чтоб увеличить широту и размах жеста. Выполняя это не в меру расширенное и увеличенное движение, балетные женщины и мужчины стараются сделать это красивее, пышнее, витиеватее, чем нужно. Это создает балетную аффектацию, минодирование, сентиментальность, ложь, неестественность, часто смешную и карикатурную утрировку.

Для того чтоб избежать этого в драме, я должен напомнить вам то, о чем уже не раз говорил, а именно: жеста ради самого жеста не должно быть на сцене. Поэтому старайтесь не делать его, и вы тем самым избежите и аффектаций, и минодирования, и других опасностей.

Но беда в том, что они могут прокрасться и в самое действие. Для ограждения его вам следует лишь позаботиться, чтоб ваше действие на сцене было всегда подлинно, продуктивно, целесообразно. Такие действия не нуждаются ни в аффектации, ни в сентиментальности, ни в балетной утрировке. Последние сами собой вытесняются целесообразностью и продуктивностью действия.

В конце урока произошел трогательный инцидент, который я должен описать, так как он намекает на новый предмет, который собираются ввести в

программу. Кроме того, он типичен для Рахманова и показывает его необыкновенную преданность своему делу.

Вот что случилось.

Перечисляя уроки и упражнения, которые помогают культуре тела и нашего выразительного аппарата, Аркадий Николаевич, между прочим, сказал, что ему не хватает преподавателя, который мог бы заняться мимикой лица, и тут же поправился:

– Конечно, – заметил он, – учить мимике нельзя, так как от этого разовьется неестественная гримаса. Мимика получается сама собой, естественно, через интуицию от внутреннего переживания. Тем не менее, можно ей помочь упражнением и развитием подвижности лицевых мускулов и мышц. Но... для этого надо хорошо знать мускулатуру лица. Я не могу найти такого преподавателя.

На эту реплику со своей обычной горячностью отозвался Рахманов и обещался в возможно скором времени подучиться и если нужно, то поработать над трупами в анатомическом театре, чтоб со временем стать нашим преподавателем несуществующего пока класса мимики.

– Вот тогда у нас явится необходимый нам преподаватель, который займется на уроках тренинга и муштры упражнением и развитием ваших лицевых мускулов.

## 2. ПЛАСТИКА

С. 27-47

..... 19..".

Аркадий Николаевич был на уроке ритмики. Вот что он говорил нам:

– С сегодняшнего дня вводится класс п\_л\_а\_с\_т\_и\_к\_и, который поведет Ксения Петровна Сонова параллельно с ритмической гимнастикой Далькроза.

Надо, чтоб вы отнеслись к новому предмету с полным сознанием. Поэтому, прежде чем приступать к уроку, давайте разговаривать.

После минутной паузы он продолжал:

– Я придаю классу пластики большое значение. Принято считать, что ею ведаёт учитель танцев обычного ремесленного типа, что хореографическое искусство с его банальными приемами и "па" является той самой пластикой, которая нужна и нам, драматическим артистам.

Так ли это?

Вот, например, есть немало балерин, которые, танцуя, машут ручками, показывают зрителям свои "позы", "жесты", любуются ими извне. Им нужны движения и пластика ради самих движений и пластики. Они изучают свой танец как "па", вне зависимости от внутреннего содержания, и создают форму, лишённую сути.

Нужно ли драматическому артисту такое внешнее, бессодержательное пластическое действие?

Кроме того, вспомните служительниц Терпсихоры вне сцены, в их домашних платьях. Так ли они ходят, как это требуется у нас, в нашем

искусстве? Пригодны ли их специфическая грация и неестественное изящество для наших творческих целей?

Среди драматических артистов мы тоже знаем таких, которым пластика нужна, чтоб покорять сердца поклонниц. Эти актеры комбинируют п\_о\_з\_ы из красивых изгибов своего тела; они вычерчивают руками по воздуху внешние замысловатые линии движения. Эти "жесты" начинаются в плечах, в бедрах, в спинном хребте; они прокатываются по поверхностной линии рук, ног, всего тела и возвращаются обратно, к исходной точке, не свершив никакого продуктивного творческого действия, не неся с собой внутреннего стремления выполнить задачу. Такое движение бежит, точно рассыльные на побегушках, которые разносят письма, не интересуясь их содержанием.

Пусть эти жесты пластичны, но они так же пусты и бессмысленны, как махания ручками танцовщиц ради одной красоты. Не надо нам ни приемов балета, ни актерских поз, ни театральных ж\_е\_с\_т\_о\_в, идущих по внешней, поверхностной линии. Они не передадут жизни человеческого духа Отелло, Гамлета, Чацкого и Хлестакова.

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

Нам нужны простые, выразительные, искренние, внутренне содержательные движения. Где же их искать?

Есть танцовщицы и драматические артисты иного толка, чем первые. Они однажды и на всю жизнь выработали в себе пластику и не думают больше об этой стороне физического действия.

Пластика стала их природой, свойством, второй натурой. Такие балерины и артисты не танцуют, не играют, а действуют и не могут этого делать иначе, как пластично.

Если б они внимательно прислушались к своим ощущениям, то почувствовали бы в себе энергию, выходящую из глубоких тайников, из самого сердца. Она проходит по всему телу не пустая, а начиненная эмоцией, хотениями, задачами, которые толкают ее по внутренней линии ради возбуждения того или иного творческого действия.

Энергия, согретая чувством, начиненная волей, направленная умом, шествует уверенно и гордо, точно посол с важной миссией. Такая энергия выявляется в сознательном, прочувствованном, содержательном, продуктивном действии, которое не может совершаться как-нибудь, механически, а должно выполняться в соответствии с душевными побуждениями.

Прокатываясь по сети мышечной системы и раздражая внутренние двигательные центры, энергия вызывает внешнее действие.

Вот такое движение и действия, зарождающиеся в тайниках души и идущие по внутренней линии, необходимы подлинным артистам драмы, балета и других сценических и пластических искусств.

Только такие движения пригодны нам для х\_у\_д\_о\_ж\_е\_с\_т\_в\_е\_н\_н\_о\_г\_о в\_о\_п\_л\_о\_щ\_е\_н\_и\_я ж\_и\_з\_н\_и ч\_е\_л\_о\_в\_е\_ч\_е\_с\_к\_о\_г\_о д\_у\_х\_а р\_о\_л\_и.

Т\_о\_л\_ь\_к\_о ч\_е\_р\_е\_з в\_н\_у\_т\_р\_е\_н\_н\_и\_е о\_щ\_у\_щ\_е\_н\_и\_я д\_в\_и\_ж\_е\_н\_и\_я м\_о\_ж\_н\_о н\_а\_у\_ч\_и\_т\_ь\_с\_я п\_о\_н\_и\_м\_а\_т\_ь и ч\_у\_в\_с\_т\_в\_о\_в\_а\_т\_ь е\_г\_о.

Как же добиться всего этого?

В этом вопросе поможет вам Ксения Петровна.

Аркадий Николаевич временно передал ей ведение урока.

– Смотрите, – обратилась к нам Сонова, – здесь у меня в руке ртуть, и вот я осторожно, осторожненько вливаю вам ее во второй, указательный, палец правой руки. В самый, самый кончик пальца.

При этих словах она сделала вид, что впустила мнимую ртуть внутрь пальца, в самые двигательные мышцы.

– Переливайте ее дальше по всему вашему телу, – командовала она. – Не торопясь! Постепенно! Постепенненько! Сначала по суставам пальцев, пусть они выпрямляются и пропускают ртуть дальше через кисть, к ее сгибу, потом дальше, по руке к локтю. Дошла? Перекатилась? Чувствуете ясно? Не торопитесь, причувствуйте! Отлично! Отличненько! Теперь не спеша, внимательно, дальше – по руке, к плечу! Вот так, хорошо! Чудесно, чудесно, чудесненько! Вот вся рука развернулась, выпрямилась и поднялась по всем суставам и сгибам кверху. Теперь переливайте ртуть в обратном направлении. Нет, нет, отнюдь нет и трижды нет! Зачем опускать всю руку сразу, как палку. Так ртуть перельется в конец пальца и выльется вон, на пол. Вы перелейте ее тихохонько, тихохонько! Сначала от плеча к локтю. Сгибайте, сгибайте в локте! Вот так! Но остальную часть руки пока не опускайте. Ни под каким видом, а то вся ртуть прольется. Вот так. Теперь пойдемте дальше! Осторожненько, осторожненько! Тихохонько! Переливайте ртуть от локтя к началу кисти. Не сразу, не сразу. Следите внимательно, внимательно. Зачем же вы опустили кисть? Держите ее кверху, а то ртуть прольется! Тихо, тихо, отлично! Теперь переливайте осторожно, чтобы не пролить, от кисти по порядку к ближайшим суставам пальцев. Вот так, опускайте их ниже, ниже. Тихохонько! Вот так. Последний сгиб. Вся рука опущена, и ртуть вылилась... Отлично.

Теперь я волью вам ртуть в самую макушку головы, – обратилась она к Шустову. – А вы переливайте ее вниз через шею, по всем позвонкам спинного хребта, через таз, через правую ногу, потом обратно, до таза; пропускайте ртуть дальше, в левую ногу до первого пальца, и обратно наверх, в таз. Оттуда по позвонкам кверху, к шее и, наконец, через шею и голову в макушку.

Мы докатывали в себе мнимую ртуть до пальцев ног и рук, до плечей, до локтей, до колен, до носа, до подбородка, до самой макушки и выпускали ее.

Чувствовали ли мы прохождение движения по нашей мускульной системе или мы лишь воображали, что ощущаем внутри себя перекачивание

мнимой ртути?

Учительница не давала нам задумываться над этим вопросом и заставляла упражняться без всяких рассуждений.

– Все, что нужно, объяснит вам сейчас сам Аркадий Николаевич, – говорила нам Сонова. – А пока работайте внимательно, внимательно, еще, еще, еще! Нужно время, нужно много упражняться дома, к ощущениям привыкать незаметно, и тогда привычка набьется прочно; мнимая ли ртуть, двигательная ли энергия – все равно, – приговаривала успокоительно учительница, делая вместе с нами движения и поправляя руки, ноги и туловище то одному, то другому ученику.

– Подойдите скорее сюда! – позвал меня Аркадий Николаевич, – и скажите мне откровенно: не находите ли вы, что все ваши товарищи стали п\_л\_а\_с\_т\_и\_ч\_н\_е\_е в своих движениях, чем были раньше?

Я стал наблюдать за толстяком Пуциным. Округленность его движений удивила меня. Но тут же я решил, что ему помогает в этом полнота его фигуры.

Но вот сухопарая Дымкова с ее заостренными углами плеч, локтей, колен. Откуда у нее явилась плавность и намек на пластику?! Неужели же мнимая ртуть с ее непрерывным движением создали такой результат?

Дальнейшую часть урока повел сам Аркадий Николаевич. Он нам сказал:

– Отдадим себе отчет в том, чему вас сейчас научила Ксения Петровна.

Она привлекла ваше физическое внимание к движению энергии по внутренней мышечной сети. Такое же внимание нам нужно для отыскивания в себе зажимов в процессе ослабления мышц, о котором мы много говорили в свое время. А что такое мышечный зажим, как не застрявшая по пути двигательная энергия.

Вы знаете также по опытам лучеиспускания, что энергия движется не только внутри нас, но и исходит из нас, из тайников чувства, и направляется на объект, находящийся вне нас.

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

С\_а\_м\_о\_и\_с\_к\_у\_с\_с\_т\_в\_о\_з\_а\_р\_о\_ж\_д\_а\_е\_т\_с\_я\_с\_т\_о\_г\_о\_м\_о\_м\_е\_н\_т\_а\_,\_к\_а\_к\_с\_о\_з\_д\_а\_е\_т\_с\_я\_н\_е\_п\_р\_е\_р\_ы\_в\_н\_а\_я\_,\_т\_я\_н\_у\_щ\_а\_я\_с\_я\_л\_и\_н\_и\_я\_з\_в\_у\_к\_а\_,\_г\_о\_л\_о\_с\_а\_,\_р\_и\_с\_у\_н\_к\_а\_,\_д\_в\_и\_ж\_е\_н\_и\_я\_.\_П\_о\_к\_а\_ж\_е\_с\_у\_щ\_е\_с\_т\_в\_у\_ю\_т\_о\_т\_д\_е\_л\_ь\_н\_ы\_е\_з\_в\_у\_к\_и\_,\_в\_с\_к\_р\_и\_к\_и\_,\_н\_о\_т\_к\_и\_,\_в\_о\_з\_г\_л\_а\_с\_ы\_в\_м\_е\_с\_т\_о\_м\_у\_з\_ы\_к\_и\_,\_и\_л\_и\_о\_т\_д\_е\_л\_ь\_н\_ы\_е\_ч\_е\_р\_т\_о\_ч\_к\_и\_,\_т\_о\_ч\_к\_и\_в\_м\_е\_с\_т\_о\_р\_и\_с\_у\_н\_к\_а\_,\_и\_л\_и\_о\_т\_д\_е\_л\_ь\_н\_ы\_е\_с\_у\_д\_о\_р\_о\_ж\_н\_ы\_е\_д\_е\_р\_г\_а\_н\_и\_я\_в\_м\_е\_с\_т\_о\_д\_в\_и\_ж\_е\_н\_и\_я\_--\_н\_е\_м\_о\_ж\_е\_т\_б\_ы\_т\_ь\_р\_е\_ч\_и\_н\_и\_о\_м\_у\_з\_ы\_к\_е\_,\_н\_и\_о\_п\_е\_н\_и\_и\_,\_н\_и\_о\_р\_и\_с\_о\_в\_а\_н\_и\_и\_и\_ж\_и\_в\_о\_п\_и\_с\_и\_,\_н\_и\_о\_т\_а\_н\_ц\_е\_,\_н\_и\_о\_б\_а\_р\_х\_и\_т\_е\_к\_т\_у\_р\_е\_,\_н\_и\_о\_с\_к\_у\_л\_ь\_п\_т\_у\_р\_е\_,\_н\_и\_,\_н\_а\_к\_о\_н\_е\_ц\_,\_о

## сценическом искусстве.

...Иван Платонович сел за рояль, заиграл что-то тягучее и медленное, а мы под звуки вытягивали руки, ноги и изгибали спинной хребет.

– Чувствуете ли вы, – говорил Аркадий Николаевич, – как ваша энергия важно шествует по бесконечной внутренней линии?!

Тако́е шество́е создает плавность и пластичность движения, которые нам нужны.

Эта внутренняя линия может выходить из глубоких тайников, а энергия может быть насыщена побуждениями чувства, воли и интеллекта.

Когда вы, с помощью систематических упражнений, привыкнете, полюбите и начнете смаковать ваши действия не по внешней, а по внутренней линии, вы узнаете, что такое чувство движения и самая пластика.

Когда мы кончили упражнения, Аркадий Николаевич сказал:

– Беспрерывная, сплошная линия движения является в нашем искусстве тем сырым материалом, из которого можно создавать пластику.

Наподобие того, как безостановочно текущая бумажная или шерстяная нить в прядильной машине обрабатывается во время своего прохождения, так точно и в нашем искусстве непрерывная линия движения подвергается художественной отделке: в одном месте можно облегчить действие, в другом усилить, в третьем ускорить, замедлить, задержать, оборвать, ритмически акцентировать, наконец, согласовать движения с ударными местами темпоритма.

...В конце урока Аркадий Николаевич говорил:

– Прежде, во время гимнастики и класса танца, вы имели дело с внешней линией движения рук, ног и туловища. Сегодня же, на уроке пластики, вы познали другую, внутреннюю линию движения.

Теперь решите, какую из обеих линий, внутреннюю или внешнюю, вы считаете более подходящей для художественного воплощения создаваемой на сцене жизни человеческого духа.

Мы единогласно признали внутреннюю линию движения энергии.

– Таким образом, – заключил Торцов, – оказывается, что в основу пластики надо поставить совсем невидимое внешнее, а невидимое внутреннее движение энергии.

Его-то и нужно сочетать с ритмическими ударными моментами темпоритма.

Эта внутренняя ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством

Сегодня занятия по пластике происходили в театральном фойе. Был Торцов и вел урок. Он говорил:

– Энергия движется не только по рукам, по спинному хребту, по шее, но и по ногам. Она возбуждает действие ножных мускулов и вызывает походку, которая имеет чрезвычайно важное значение на сцене. Однако разве сценическая походка особенная, не такая, как в жизни? Да, она не такая, как в жизни, именно потому, что мы все ходим неправильно, тогда как с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_а\_я\_п\_о\_х\_о\_д\_к\_а\_д\_о\_л\_ж\_н\_а\_б\_ы\_т\_ь\_т\_а\_к\_о\_й\_к\_а\_к\_о\_й\_ее\_с\_о\_з\_д\_а\_л\_а\_п\_р\_и\_р\_о\_д\_а\_п\_о\_в\_с\_е\_м\_ее\_з\_а\_к\_о\_н\_а\_м. В этом-то и заключается ее главная трудность.

Люди, лишённые от природы хорошей, естественной походки, не умеющие развить ее в себе, придя на сцену, пускаются на всевозможные ухищрения, чтоб скрыть свой недостаток. Для этого они учатся ходить как-то особенно, неестественно торжественно и картинно. Они не ходят, а шествуют по подмосткам. Однако эту театральную, актерскую походку не следует смешивать со с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_й\_п\_о\_х\_о\_д\_к\_о\_й, основанной на естественных законах природы.

Поговорим же о ней, о способах ее выработки для того, чтобы однажды и навсегда изгнать со сцены обычную теперь в театрах ходульную, актерскую, театральную походку.

Иначе говоря, давайте сызнова учиться ходить как на сцене, так и в жизни.

Не успел Аркадий Николаевич окончить свое выступление, как Вельяминова выскочила и прошлась мимо него, хвастаясь своей походкой, которую она, повидимому, считает образцовой.

– Да!.. – протянул многозначительно Аркадий Николаевич, пристально смотря на ее ножки. – Китайки с помощью узкой обуви переделывали человеческую ступню в коровье копыто. А что делают современные дамы, искажая самый лучший, самый сложный, самый прекрасный аппарат нашего тела – человеческие ноги, в которых играет важную роль ступня. Какое варварство, особенно для женщины! Для актрисы! Красивая походка – одна из самых обаятельных ее прелестей. И все это приносится в жертву глупой моде, нелепым каблукам. Впредь я прошу всех наших милых дам являться в класс пластики в обуви с низкими каблуками или, еще лучше, в [мягких] туфлях. Наш театральная гардероб предоставит все необходимое для этого.

После Вельяминовой ходил Веселовский, хвастаясь своей легкой поступью. Правильнее было бы сказать, что он не ходил, а порхал.

– Если у Вельяминовой ее ступни и пальцы ног не выполняют своего назначения, то у вас они чересчур усердны, – сказал ему Аркадий Николаевич. – Но это не беда. Трудно развить ступню, но успокоить ее несравненно легче. За вас я не боюсь.



Пушину, который грузно проковылял мимо Аркадия Николаевича, он сказал:

– Если б у вас перестала гнуться одна из коленок от ушиба и болезни, вы бы объездили всех докторов, потратили бы на них целое состояние, лишь бы только вернуть необходимое движение. Почему же теперь, когда у вас обе коленки почти атрофированы, вы так индифферентны к вашему недостатку? А между тем при ходьбе, для походки, движение колен имеет огромное значение. Нельзя же ходить на прямых негибающихся ногах.

У Говоркова оказался недостаточно подвижным спинной хребет, который тоже участвует и играет большую роль в походке.

Шустову Аркадий Николаевич предложил "смазать" бедра, которые точно заржавели и заедают. Это мешает им в должной мере выкидывать ногу вперед, что уменьшает шаг, делая его непропорциональным росту и длине ног.

У Дымковой выражен присущий женщинам недостаток. У нее от бедра до коленки ноги ввернуты внутрь. Надо их вывернуть в бедрах наружу с помощью станковой гимнастики.

У Малолетковой ступни направлены внутрь, так что пальцы ног почти сходятся.

У Умновых же, напротив, ступни слишком вывернуты наружу.

У меня Торцов нашел аритмию в движении ног.

– Вы ходите так, как некоторые южане говорят: одни слова слишком медленно, другие вдруг почему-то и неожиданно слишком быстро, точно просыпанный горох. Так и у вас в походке – одна группа шагов размеренна, а потом вдруг точно проскоки и семенения ногами. У вас перебои в походке, какие бывают в сердце при его пороке.

Результат смотра походок тот, что мы, поняв свои собственные и чужие недостатки, разучились ходить.

Надо, как самым маленьким детям, вновь учиться этому важному и трудному искусству.

Чтоб помочь нам в этой работе, Торцов стал объяснять строение человеческой ноги и основы правильной походки.

– Надо быть не столько актером, сколько инженером и механиком, чтоб понять и до конца оценить роль и действие нашего ножного аппарата, – сказал он нам в виде предисловия.

– Человеческие ноги, – говорил он дальше, – от таза и до ступней – напоминают мне хороший ход пульмановского вагона. У него благодаря множеству рессор, сгибающихся и умеряющих удары во всех направлениях, верхняя часть, где сидят пассажиры, остается почти неподвижной, даже при бешеном движении вагона и при толчках во все стороны. То же должно происходить при человеческой походке или при беге. В эти моменты верхняя часть туловища с грудной клеткой, плечами, шеей и головой должны оставаться без толчков, спокойными и совершенно свободными в своих движениях, как пассажир первого класса в своем удобном купе. Этому прежде всего во многом помогает спинной хребет.

Его назначение – наподобие спирали изгибаться во всех направлениях при малейшем движении, для того чтобы соблюдать равновесие плечей и головы, которые, по возможности, должны оставаться спокойными и без всяких толчков.

Роль рессор выполняют бедра, колени, щиколотки и все суставы пальцев ног. Их назначение – умерять толчки при ходьбе и беге, а также при раскачивании тела вперед, назад, направо, налево, то есть, так сказать, при килевой и носовой качках.

У всех у них есть еще другое назначение, заключающееся в продвижении вперед тела, которое они несут. Это надо делать так, чтобы корпус плыл ровно по горизонтальной линии, без больших вертикальных опусканий и подъемов.

Говоря о такого рода ходьбе, я вспоминаю случай, поразивший меня. Как-то я наблюдал за прохождением солдат. Их грудь, плечи и головы были видны поверх забора, нас отделявшего. Казалось, что они не шли, а катились на коньках или на лыжах по совершенно гладкой поверхности. Чувствовалось скольжение, а не толчки шага сверху вниз и обратно.

Это происходило потому, что все соответствующие рессоры в бедрах, в коленках, в щиколотках и в пальцах ног у проходивших солдат прекрасно выполняли свое назначение. Благодаря этому и верхняя часть туловища точно плыла над забором по горизонтальной линии.

Для того чтоб яснее представить себе функцию ног и их отдельных частей, я скажу несколько слов о каждой из них.

Начну сверху, то есть с бедра и таза. У них двойное назначение: во-первых, наподобие спинного хребта умерять боковые толчки и раскачивание туловища вправо и влево при ходьбе, а во-вторых, выбрасывать вперед всю ногу при шаге. Это движение должно производиться широко и свободно в соответствии с ростом, длиной ног, величиною шага, желаемой скоростью, темпом и характером самой походки.

Чем лучше нога выкидывается в бедрах вперед, чем свободнее и легче она заходит назад, тем больше становится шаг и быстрее передвижение. Такое выкидывание ног в бедрах, как вперед, так и назад, отнюдь не должно зависеть от туловища. Между тем последнее нередко старается принять участие в продвижении с помощью наклонов вперед и назад для усиления инерции поступательного движения. Последнее должно производиться исключительно одними ногами.

Это требует особых упражнений для развития шага, для свободного и широкого выкидывания ноги вперед в бедрах.

Вот в чем заключается такое упражнение. Встаньте и прислонитесь то правым, то левым плечом и боками туловища к колонне, или к косяку двери, или к толщине растворенной половинки ее. Эта опора нужна для того, чтобы тело неизменно сохраняло свое вертикальное положение и не могло наклоняться ни вперед, ни назад, ни вправо, ни влево.

Закрепив таким способом вертикальность положения туловища, встаньте твердо на ту ногу, которая соприкасается с колонной или с дверью.

Приподнимитесь слегка на пальцах, а другую ногу выкидывайте то вперед, то назад, раскачивая ее таким образом. Старайтесь, чтоб движение производилось под прямым углом. Эту гимнастику надо делать сначала недолго и в медленном темпе, а потом все более и более продолжительно. Конечно, доходите до предела не сразу, а постепенно, систематически.

После того как такое упражнение будет сделано с одной, допустим, правой ногой, – повернитесь, упритесь в колонну или дверь другим боком и проделайте то же упражнение с левой ногой.

При этом как в первом, так и во втором случае имейте в виду, что при выбрасывании ног надо заботиться о том, чтоб ступня не оставалась под прямым углом, а вытягивалась тоже по направлению движения.

При ходьбе, как уже было сказано, бедра то опускаются вниз, то поднимаются вверх. В тот момент, когда правая часть бедра поднимается (при выкидывании правой ноги), левая сторона бедра опускается вместе с продвижением левой ноги назад. При этом в бедренных сочленениях ощущается поворотное движение, круговращение.

Следующими после таза рессорами являются колени. У них, как уже было сказано, также двойная функция: с одной стороны, продвигать корпус тела вперед, а с другой – умерять удары и вертикальные толчки при передаче тяжести туловища с одной ноги на другую. В этот момент одна из ног, принимающая на себя груз, находится в чуть согнутом в коленях положении, поскольку это необходимо для равновесия плечей и головы. После того как бедра исполнят до конца свою функцию продвижения туловища вперед и урегулирования равновесия, наступает очередь колен, которые выпрямляются и тем проталкивают дальше вперед корпус.

Третья группа рессор, умеряющих движение и вместе с тем продвигающих тело, – это щиколотки, ступни и все суставы пальцев ног. Это очень сложный, остроумный и важный для ходьбы аппарат, на который я обращаю ваше особое внимание.

Сгиб ноги в щиколотке, подобно коленкам, помогает дальнейшему продвижению туловища.

Ступня и особенно пальцы участвуют не только в этой работе, но имеют и другую функцию. Они умеряют толчки при движении. Их значение, как в первой, так и во второй работе весьма велико.

***Существует три приема пользования аппаратом ступни и пальцев ног, что создает три типа походки.***

При первой из них ступают, прежде всего, на пятку. При втором типе походки ступают на всю ступню.

При третьем типе, так называемой греческой походке à la Айседора Дункан, ступают прежде всего на пальцы, потом движение перекачивается по ступне до пятки и обратно, по ступне к пальцам и дальше вверх по ноге.

Я буду говорить пока о первом типе походки, наиболее употребительном при наличии каблучков. При такой походке, как уже сказано, пятка первая принимает тяжесть тела и перекачивает движение по всей ступне до пальцев. Тем временем последние отнюдь не подгибаются под

себя, а, напротив, как бы вцепляются в землю, наподобие звериных когтей.

По мере того как тяжесть тела начинает давить и перекачивается по всем суставам пальцев, они выпрямляются и тем отталкиваются от земли, пока, наконец, движение не докатится до самого конца первого пальца ноги, на котором некоторое время, как на "пуантах" танцовщицы, опирается все тело, не прекращая при этом своего поступательного движения по инерции. Нижняя группа рессор – от щиколотки до конца первого пальца – играет при этом большую и важную роль. Чтоб показать влияние пальцев на увеличение шага и на скорость передвижения, я приведу пример из собственного опыта.

Когда я иду домой или в театр и пальцы ног исполняют свою работу в полной мере и до самого конца, я при одинаковой скорости походки прихожу к конечной цели моей ходьбы на пять, семь минут быстрее, чем когда я иду без должного участия ступней и пальцев ног. Важно, чтоб пальцы, так сказать, "дохаживали" шаг до самого конца.

В смысле смягчения толчков пальцы также имеют огромное, первенствующее значение. Их роль особенно важна в самую трудную при плавной походке секунду, когда с наибольшей силой могут проявиться нежелательные вертикальные толчки в походке, то есть в тот момент, когда тяжесть тела передается с одной ноги на другую. Эта переходная стадия самая опасная при плавном движении. В этот момент все зависит от пальцев ног (и особенно от первого пальца), которые больше других рессор могут смягчить перекладку тяжести тела умеряющим действием конечностей.

Я старался нарисовать вам функцию всех составных частей ног и для этого разбирал в отдельности действия каждой из них. Но на самом деле все части работают не порознь, а одновременно, в полном и дружном соответствии, соотношении и зависимости друг от друга. Так, например, в момент переноса тела с одной ноги на другую, так точно, как и в другой стадии передвижения корпуса вперед, равно как и в третий момент отталкивания и передачи тяжести другой ноге, в той или иной степени, при полном взаимодействии, участвуют все двигательные части ножного аппарата. Описать пером их взаимоотношения и взаимопомощь невозможно. Их надо искать в себе во время самого движения, с помощью собственных ощущений. Я же могу лишь нарисовать вам схему работы нашего прекрасного и сложного двигательного ножного аппарата.

После данных нам Аркадием Николаевичем объяснений все ученики стали ходить значительно хуже, чем раньше, – не по-старому и не по-новому. Впрочем, у меня Аркадий Николаевич заметил некоторый успех, но тут же прибавил:

– Да, ваши плечи и голова оберегаются от толчков. Да, вы скользите, но только по земле, а не летите по воздуху. Поэтому ваша походка ближе к ползанию и пресмыканию. Вы ходите, как лакеи в ресторанах, которые боятся пролить тарелки с супом или блюда с кушаньями и соусами. Они оберегают тело, руки, а вместе с ними и поднос от колыхания и толчков.

Однако плавность в походке хороша лишь до известной меры. Если же она переходит границы, то является утрировка, вульгарность, какую мы

знаем у ресторанных половых. Известная доля колебания тела сверху вниз нужна. Пусть плечи, голова и туловище плывут по воздуху, но не по совершенно прямой, а по слегка волнообразной линии.

Походка не должна быть ползущей, а должна быть летящей.

Я просил мне объяснить разницу между той и другой.

Оказывается, что в ползущей походке при переносе тела с одной ноги на другую, хотя бы с правой на левую, первая оканчивает свою функцию одновременно с тем моментом, когда вторая ее начинает. Другими словами, левая нога передает тяжесть тела, а правая принимает ее одновременно. Таким образом, в ползущей или пресмыкающейся походке не существует момента, когда тело как бы летит в воздухе, опираясь на один первый палец ноги, который до конца дохаживает предназначенную ему линию движения. В летящей же походке существует момент, во время которого на одну секунду человек точно отделяется от земли, наподобие танцовщицы на "пуантах". За этим мгновением воздушного устремления наступает плавное, незаметное, без толчка опускание и передача тела с одной ноги на Другую.

Вот этим двум моментам, взлету и плавному переступанию с одной ноги на другую, Аркадий Николаевич придает очень важное значение, так как благодаря им получается легкость, плавность, непрерываемость, воздушность, полетность человеческой походки.

Однако летать при ходьбе не так-то просто, как это кажется.

Во-первых, трудно уловить самый момент взлета. Но, к счастью, мне это удалось. Тогда Торцов стал придирается к тому, что я подпрыгиваю по вертикальной линии.

– Но как же "взлетать" без этого?

– Надо лететь не кверху, а вперед, по горизонтальной линии. Кроме того, Аркадий Николаевич требует, чтоб не было ни

остановки, ни замедления в поступательном движении тела. Полет вперед не должен ни на мгновение прерываться. Стоя на кончике первого пальца ноги, надо продолжать по инерции двигаться вперед в том же темпе, в котором начался шаг. Вот такая походка летит над землей, она подымается не сразу ввысь, по вертикальной линии, а движется по горизонтальной линии вперед и вперед, незаметно отделяясь от земли, как аэроплан в первую минуту подъема, и так же плавно, как он, опускается, не подпрыгивая кверху и вниз. Горизонтальное движение вперед дает немного изогнутую, волнообразную графическую линию, подпрыгивание же вверх и падение вниз по вертикали дает при походке кривую, зигзагообразную, угловатую линию.

Если бы в наш класс зашел сегодня посторонний человек, то он бы подумал, что попал в больничную палату паралитиков. Все ученики глубокомысленно, с вниманием, направленным на мышцы, передвигали ноги, точно разрешая головоломную задачу. При этом двигательные центры точно перепутались. То, что прежде делалось инстинктивно и механически, потребовало теперь вмешательства сознания, которое оказалось мало сведущим в вопросах анатомии и в двигательной системе мускулов. Мы то и

дело точно дергали не за ту веревочку, за которую следует, отчего получалось неожиданное движение, как у марионетки с запутанными нитками.

Зато при таком усиленном внимании к своим движениям пришлось оценить с помощью сознания всю тонкость и сложность нашего ножного механизма.

Как все друг с другом связано и слажено!

Торцов просил нас "дохаживать" шаг до самого конца.

Под непосредственным наблюдением Аркадия Николаевича и по его указаниям мы медленно, шаг за шагом двигались, следя за своими ощущениями.

Торцов с тросточкой в руке указывал ею, в каком месте в каждый данный момент происходило мускульное напряжение или прохождение энергии в моей правой ноге.

Одновременно с этим, по другую сторону, двигался за мной Иван Платонович, указывая другой тросточкой такое же движение мускульного напряжения в моей левой ноге.

– Смотрите, – говорил Аркадий Николаевич, – в то время как моя тросточка ползет кверху по вашей правой ноге, которая протянута вперед и принимает на себя груз тела, тросточка Ивана Платоновича ползет вниз по вашей левой ноге, которая отдает груз правой ноге и толкает к ней тело. А вот теперь происходит обратное движение тросточек: моя ползет вниз, а тросточка Ивана Платоновича лезет вверх. Замечаете ли вы, что это чередующееся движение тросточек от пальцев ног к бедру и от бедра к пальцам совершается в обеих ногах в обратном порядке и в противоположном друг другу направлении? Так двигаются поршни в паровой машине вертикального типа. Замечаете ли вы при этом, как сгибы и разжимания в сочленениях чередуются друг с другом в последовательном порядке сверху вниз и снизу вверх?

Если б была третья тросточка, то ею можно было бы указать, как часть энергии уходит кверху, по спинному хребту, и там движется по нем, умеряя толчки и сохраняя равновесие. Окончив же свою работу, напряжение спинного хребта спускается снова и уходит вниз в пальцы, откуда пришло.

Замечаете ли вы еще одну деталь? – объяснял дальше Аркадий Николаевич.

– Когда движущиеся тросточки поднимаются к бедрам, происходит секундная остановка, во время которой наши палки крутятся там, где сочленения, а потом спускаются вниз.

– Да, замечаем, – говорили мы. – Что же означает это вращение тросточек?

– А разве вы-то сами не чувствуете этого круговращения в бедрах? Что-то словно выворачивается, прежде чем спускаешься вниз.

Мне вспоминается при этом круг, с помощью которого паровоз, пришедший к предельной станции, поворачивается, чтоб идти в обратный путь.

В наших бедрах тоже есть такой поворотный круг, движение которого я ощущаю.

Еще замечание: чувствуете ли вы, как ловко работают наши бедра в моменты приема и отсылки подкатывающих и уходящих напряжений?

Они, точно регулятор паровой машины, балансируют, умеряя толчки в опасные моменты. В это время бедра двигаются сверху вниз и снизу вверх. Эти перекатывающиеся ощущения происходят от внутреннего прохождения двигательной энергии по мышцам ног.

Если это прохождение производится плавно и размеренно, то и походка получается плавная и размеренная, пластичная. Если же энергия движется толчками, с задержками на полпути, в сочленениях или в других двигательных центрах, тогда походка получается не размеренная, а толчками.

Раз что у походки есть непрерывная линия движения, значит существуют в ней темп и ритм.

Движение, как и в руках, разделено на отдельные моменты прохождения энергии по сгибам и сочленениям (вытягивание ноги, продвижение тела, отталкивание, перенос ноги, смягчение удара и проч.).

П\_о\_э\_т\_о\_м\_у, п\_р\_и в\_а\_ш\_и\_х д\_а\_л\_ь\_н\_е\_й\_ш\_и\_х у\_п\_р\_а\_ж\_н\_е\_н\_и\_я\_х с\_л\_е\_д\_у\_е\_т с\_о\_г\_л\_а\_с\_о\_в\_а\_т\_ь у\_д\_а\_р\_н\_ы\_е\_с\_о\_в\_п\_а\_д\_е\_н\_и\_я\_т\_е\_м\_п\_о\_р\_и\_т\_м\_а\_в\_п\_о\_х\_о\_д\_к\_е н\_е\_с\_в\_н\_е\_ш\_н\_е\_й, а\_с\_в\_н\_у\_т\_р\_е\_н\_н\_е\_й\_л\_и\_н\_и\_е\_й д\_в\_и\_ж\_е\_н\_и\_я\_э\_н\_е\_р\_г\_и\_и, н\_а\_п\_о\_д\_о\_б\_и\_е\_т\_о\_г\_о, к\_а\_к\_м\_ы э\_т\_о\_д\_е\_л\_а\_л\_и\_с\_р\_у\_к\_а\_м\_и\_и\_с\_о\_с\_п\_и\_н\_н\_ы\_м\_х\_р\_е\_б\_т\_о\_м.

Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9-ти т. – Т. 3. Работа актера над собой. – Ч. 2 – Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М., 1990.

## **IX. ВЫДЕРЖКА И ЗАКОНЧЕННОСТЬ**

С. 251-267

– Человек, остро переживающий душевную драму, не может рассказывать о ней связно, так как в такие минуты слезы душат его, голос пресекается, волнение спутывает мысли, и жалкий вид несчастного отвлекает слушающих и мешает им вникать в самую суть горя. Но время – лучший целитель, оно уравнивает внутренний разлад в человеке и заставляет людей совсем иначе относиться к минувшим событиям. О прошлом говорят последовательно, не спеша, понятно, и тогда сам рассказчик остается сравнительно спокойным, а плачут слушающие.

Наше искусство добивается таких же результатов и требует, чтоб артист, перестрадав и поплавав над ролью дома и на репетициях, сначала успокоился от лишнего, мешающего ему волнения и пришел на сцену, чтоб ясно, проникновенно, углубленно, понятно и красиво рассказать зрителям своим собственным чувством о пережитом. Тогда зритель взволнуется

больше, чем артист, а артист сохранит свои силы, чтоб направить их туда, где они больше всего нужны ему для передачи "жизни человеческого духа".

Чем выдержаннее совершается творчество, чем больше самообладание у артиста, тем яснее передаются рисунок и форма роли, тем сильнее воздействие ее на зрителей, тем больше успех артиста, а через него и автора, так как в нашем искусстве произведение поэта проводится в толпу через успех артистов, режиссера, всех коллективных творцов спектакля.

Представьте себе лист белой бумаги, весь испещренный штрихами, черточками, запачканный пятнами. Представьте себе также, что вам надо на таком листе рисовать карандашом тонкий пейзаж или портрет. Для этого прежде всего придется очистить бумагу от лишних черточек, пятен, которые марают, искажают и портят рисунок. Для него необходима чистая бумага.

То же происходит и в нашем деле. Лишние жесты – это сор, это грязь, это пятна.

Игра актера, испещренная многожестием, подобна рисунку, сделанному на испачканном листе бумаги, и потому, прежде чем приступить к внешнему созданию роли, к физической передаче ее внутренней жизни и внешнего образа, надо убрать все лишние жесты. Только при этом условии явится необходимая четкость во внешней передаче. Несдерживаемые движения самого артиста искажают рисунок роли и делают игру неясной, однообразной, невыдержанной.

П у с т ь ж е к а ж д ы й а к т е р п р е ж д е в с е г о о б у з д а е т с в о и ж е с т ы н а с т о л ь к о , ч т о б н е о н и в л а д е л и м , а о н и м и .

Как часто актеры на сцене заслоняют назойливым, излишним многожестием свои правильные, хорошие, нужные для роли действия. Другие не дают любоваться их прекрасной мимикой, так как бессмысленно машут и жестикулируют руками перед своим собственным лицом. Они сами себе враги, так как мешают другим видеть то, что у них прекрасно.

Многожестие подобно воде, которая разжижает хорошее вино. Налейте на дно большого стакана немного хорошего красного вина, а остальное заполните водою – получится чуть розоватая жидкость. Так точно и правильные действия среди много-жестия почти незаметны.

Я утверждаю, что жест как таковой, то есть движение само для себя, не выполняющее никакого действия роли, не нужно на сцене, если не считать редких исключений, например, в характерных ролях. С помощью [условного] жеста не передашь ни внутренней жизни роли, ни сквозного действия. Для этого нужны движения, создающие физическое действие. Они передают на сцене внутреннюю жизнь роли.

Жест на сцене нужен для тех, кто хочет красоваться, позировать, показываться зрителям.

Кроме жеста существует у актера много произвольных движений, пытающихся помочь в трудные моменты переживанию и игре, вызывающих, с одной стороны, внешнюю актерскую эмоцию, а с другой – внешнее воплощение несуществующего у актера-ремесленника чувства. Такие



движения являются своего рода судорогами, потугами, ненужным и вредным напряжением, помогающим созданию актерской эмоции. Они не только пестрят роль, нарушают внешнюю выдержку, но и мешают переживанию так точно, как и правильному естественному состоянию актера на сцене.

Как приятно видеть на подмостках выдержанного артиста, без конвульсивных и судорожных движений. Как ясно выявляется рисунок роли при такой внешней выдержке. Движение и действие изображаемого лица, не испещренные актерскими лишними жестами, получают несравненно большее значение и выпуклость и, наоборот, при многожестии они смазываются и закрываются другими лишними и не относящимися к роли жестами.

Не следует также забывать, что последние берут очень много энергии, которую лучше употребить и направить на более важное для роли, то есть на переживания, на выявление основных задач и сквозного действия изображаемого лица.

Когда вы познаете на опыте, что такое выдержка жеста, о которой идет речь, вы поймете и почувствуете, что ваше внешнее отражение переживаемой внутренней жизни станет выпуклее, выразительнее, четче, яснее. Сокращенные жесты, движения заменятся интонацией голоса, мимикой, лучеиспусканием, то есть более изысканными средствами общения, наиболее пригодными для передачи тонкостей чувства и внутренней жизни.

Выдержка в жесте имеет особое значение в области характерности. Чтоб уйти от себя и не повторяться внешне в каждой новой роли, необходимо безжестие. Каждое лишнее движение актера удаляет его от изображаемого образа и напоминает о самом исполнителе. Нередко случается, что актер находит для изображаемого им лица на всю пьесу три, четыре характерных движения и действия, типичных для роли. Чтоб управиться ими на протяжении всей пьесы, необходима очень большая экономность в движениях. Выдержка помогает в этой задаче. Но если этого не случится и три типичных движения потонут среди сотен личных жестов самого актера, тогда исполнитель выйдет наружу из маски роли и закроет собой исполняемое им лицо. Если это повторится в каждом изображаемом актером лице, то он станет чрезвычайно однообразным и скучным на сцене, так как будет постоянно показывать себя самого.

Кроме того, не надо забывать, что характерные движения сродняют артиста с ролью, тогда как свои собственные движения отдаляют исполнителя от изображаемого лица, толкают его в круг своих личных, индивидуальных переживаний и чувств. Едва ли это полезно для пьесы и роли, раз что нужна аналогия чувства артиста и роли.

Если слишком часто повторять одни и те же характерные жесты, то они скоро потеряют силу и надоедят.

\* \* \*

Известный художник [Брюллов], просматривая в классе работу своих

учеников, дотронулся кистью до одного из неоконченных полотен, и картина сразу зажила настолько, что ученику нечего было [больше] делать. Ученик был поражен тем, что чудо совершилось от того, что профессор "чуть" дотронулся кистью до полотна.

На это Брюллов заявил: ["Чуть" – это все в искусстве].

И я скажу вслед за знаменитым художником, что и в нашем деле необходимо одно или несколько таких "чуть" для того, чтоб роль зажила. Без этого "чуть" роль не заблестит.

Как много таких ролей, лишенных этого "чуть", мы видели на сцене. Все хорошо, все сделано, а чего-то самого важного нехватает. Придет талантливый режиссер, скажет одно только слово, и актер загорится, а роль его засияет всеми красками душевной палитры.

Мне вспоминается при этом один дирижер военного оркестра, который ежедневно на бульваре о\_т\_м\_а\_х\_и\_в\_а\_е\_т целые концерты. Вначале, привлеченный звуками, слушаешь, но через пять минут начинаешь смотреть и следить за тем, как равномерно мелькают в воздухе палочка дирижера и белые страницы дирижерской партитуры, то и дело хладнокровно и методически переворачиваемые другой рукой maestro. А он неплохой музыкант, и его оркестр хороший и известен в городе. Тем не менее, музыка его плохая, ненужная, потому что главное, ее внутреннее содержание, не вскрыто и не поднесено слушателю. Все составные части исполняемого произведения точно слиплись. Они похожи одна на другую, а слушателям хочется разобрать, понять и дослушать до самого конца каждую из них, хочется, чтоб в каждой было их "чуть", заканчивающее каждый кусок и все произведение.

У нас на сцене тоже много артистов, которые "отмахивают" одним махом целые роли и целые пьесы, не заботясь о необходимом "чуть", дающем законченность.

Рядом с воспоминаниями о дирижере с "палочкой-махалочкой" мне представляется маленький, но великий Никиш, самый красноречивый человек, который умел звуками говорить больше, чем словами.

Кончиком палочки он извлекал из оркестра целое море звуков, из которых создавал большие музыкальные картины.

Нельзя забыть, как Никиш осматривал всех музыкантов перед началом исполнения, как он выжидал окончания шума готовящейся к слушанию толпы, как он подымал палочку и сосредоточивал на ее кончике внимание всего оркестра и всей толпы слушателей. Его палочка говорит в эту минуту: "Внимание? Слушайте! Я начинаю!"

Даже в этом подготовительном моменте у Никита было неуловимое "чуть", которое так хорошо заканчивает каждое действие. Никиту была дорога каждая целая нота, каждая полунота, восьмая, шестнадцатая, каждая точка, и математически точные триоли, и вкусные бекары, и типичный для созвучия диссонанс. Все это преподносилось дирижером со смакованием, спокойно, без боязни затяжек. Никиш не пропускал ни одной фразы звука, не испив его до самого конца. Он вытягивал кончиком своей палочки все, что

можно было извлечь из инструмента и из самой души музыканта. И как прекрасно работала в это время его левая выразительная кисть руки, которая сглаживала и умеряла или, напротив, подбодряла и усиливала [звучание оркестра]. Какая у него была идеальная выдержка, математическая точность, которая не мешала, а помогала вдохновению. В области темпа у него были те же качества. Его *lento* не однообразная, скучная, затянувшаяся волынка, набивающая оскомину, как у моего военного дирижера, который выколачивает темпы по метроному. Медленный темп Никита содержит в себе все скорости. Он никогда не торопится и ничего не замедляет. Лишь после того как все договорено до самого последнего конца, Никиш ускоряет или, напротив, замедляет, точно для того, чтоб нагнать задержанное или вернуть ранее умышленно ускоренное. Он готовит новую музыкальную фразу в новом темпе. Вот она, не торопитесь! Договорите все, что в ней скрыто! Сейчас он подходит к самой вершине фразы. Кто предскажет, как Никиш водрузит купол фразы?! Новым ли, еще большим замедлением или, напротив, неожиданным и смелым ускорением, обостряющим конец?

Разве у многих дирижеров поймешь, угадаешь, расслышишь все тонкости, которые Никиш с такой чуткостью умел не только выбрать из произведения, но и поднести и объяснить.

Все это достигается Никишем потому, что у него в его работе не только великолепная в\_ы\_д\_е\_р\_ж\_к\_а, но и блестящая, острая з\_а\_к\_о\_н\_ч\_е\_н\_н\_о\_с\_т\_ь.

Доказательство "от противного" является хорошим способом убеждения. Пользуюсь им и в данном случае, чтоб заставить вас лучше понять и оценить значение законченности в нашем искусстве. Помните ли вы актеров-торопыг? Их много, особенно в театрах фарса, водевиля, оперетки, в которых надо во что бы то ни стало веселиться, смешить, быть оживленным. Но веселиться, когда на душе тоскливо, трудно. Поэтому прибегают к внешнему формальному приему. Наиболее легкий из них – внешний темпоритм. Актеры этого типа болтают роль, слова и пропускают действия с невероятной быстротой. Все сливается в одно хаотическое целое, в котором зритель не в силах разобраться.

Одна из прекрасных особенностей больших артистов-гастролеров, достигших высших ступеней искусства и техники, заключается в в\_ы\_д\_е\_р\_ж\_а\_н\_н\_о\_й и з\_а\_к\_о\_н\_ч\_е\_н\_н\_о\_й игре. Следя за тем, как у них разворачивается и на глазах зрителей вырастает роль, чувствуешь, что присутствуешь при чудодейственном акте сценического оживления и воскресения великого создания искусства. Вот что я чувствую в эти моменты на таких исключительных спектаклях. Объясню в образном примере. Это легче.

Представьте себе, что вы пришли в мастерскую великого, сверхчеловеческого гения, почти бога – скульптора и говорите ему: "Покажи мне Венеру!"

Гениальный мастер, сознавая важность того, что должно сейчас произойти, сосредоточивается в самом себе, переставая замечать

окружающее. Он берет огромный кусок глины и начинает спокойно, сосредоточенно мять ее. Видя внутренним взором каждую линию, изгиб, впадину божественной ноги, великий скульптор придает форму бесформенной массе. Его быстрые и могучие пальцы работают с необыкновенной четкостью, не нарушая величия, плавности творческого процесса, акта, момента. Скоро его руки создадут дивную ногу женщины, самую красивую, самую совершенную, самую классическую из всех, когда-нибудь существовавших. В ней ничего нельзя изменить, так как это создание будет жить во все времена и никогда не умрет в памяти того, кто его видел. Великий скульптор кладет созданную часть своей будущей статуи перед вашими изумленными глазами. Смотря на нее, вы уже начинаете предчувствовать ее будущую красоту. Но скульптор не заботится о том, нравится ли вам его работа. Он знает, что созданное им уже существует, оно есть и другим быть не может. Если смотрящий достаточно зрел, чтоб понять, он поймет, если, нет, врата царства подлинной красоты и эстетики останутся закрытыми для него. Великий скульптор тем временем, точно священнодействуя, продолжает с еще большей сосредоточенностью и спокойствием лепить другую, не менее прекрасную ногу, а потом он создает торс. Но тут спокойствие на мгновение оставляет его. Он чувствует, что в его руках жесткая масса становится постепенно все мягче и теплее. Ему кажется, что она движется, поднимается и опускается, что она дышит. Мастер подлинно взволнован и восхищен. У него на устах улыбка, а в глазах влюбленный взгляд юноши. Теперь прекрасный торс женщины кажется легким, могучим грациозно изгибаться во все стороны. Забываешь, что он создан из мертвого, тяжелого материала. Над головой Венеры мастер работает долго и с воодушевлением. Он любит и любит ее глазами, носом, ртом, лебединой шеей.

– Теперь все готово.

Вот ноги, вот руки, вот торс, на который мастер ставит голову. Смотрите! Венера жива! Вы знаете ее, так как видели в своих мечтах, но не в действительности. Вы не подозревали даже, что такая красота может существовать в реальной жизни, что она может быть такой простой, естественной, легкой и воздушной.

Вот она вылита уже из крепкой, тяжелой монументальной бронзы и, тем не менее, при своей монументальности попрежнему остается сверхчеловеческой мечтой, хотя ее можно ощущать, трогать руками, хотя она остается такой тяжелой, что ее нельзя поднять. Нельзя подумать, глядя на грубый тяжелый металл, что из него можно так легко создать совершенство...

Творения сценических гениев вроде Сальвини-старшего – это бронзовый памятник. Эти великие артисты на глазах зрителей вылепляют [часть своей роли] в первом акте, а остальные части создают постепенно, спокойно и уверенно в других актах. Сложенные все вместе, они образуют бессмертный памятник человеческой страсти, ревности, любви, ужаса, мщения, гнева. Скульптор выливает мечту из бронзы, а артисты создают ее из своего тела. Сценическое создание артиста-гения – закон, памятник,

который никогда не изменится.

Я увидел впервые Томазо Сальвини в императорском Большом театре, где он играл почти весь пост со своей итальянской труппой.

Давали "Отелло". Я не знаю, что случилось со мной, но благодаря моей рассеянности или недостаточному вниманию, с которым я отнесся к приезду великого гения, или оттого, что меня спутали приезды других знаменитостей, вроде Поссарта, например, который играл не Отелло, а Яго, – я больше обращал внимания в начале действия на актера, который играл Яго, и думал, что это Сальвини.

"Да, у него хороший голос, – говорил я себе. – Он представляет собой хороший материал, у него хорошая фигура, обыкновенная итальянская манера игры и декламации, но я не вижу ничего особенного. Актер, играющий Отелло, не хуже. Это тоже хороший материал, удивительный голос, дикция, манеры, общий уровень". Я холодно отнесся к восторгам знатоков, готовых замолкнуть при первой фразе, произнесенной Сальвини.

Казалось, что в самом начале игры великий актер не хотел привлечь к себе все внимание аудитории. Если бы он этого захотел, он мог этого достичь одной гениальной паузой, что он и сделал позже, в сцене Сената. Начало этой сцены не дало ничего нового, кроме того, что я смог рассмотреть лицо, костюм и гримировку Сальвини. Не могу сказать, чтобы все это было чем-либо замечательно. Мне не нравился его костюм ни в то время, ни позже. Гримировка? Я не думаю, что она у него была. Это было лицо его самого и, может быть, гримировать его было бесполезно.

Большие заостренные усы, парик, который слишком выдавал себя, лицо очень широкое, тяжелое, почти жирное, большой восточный кинжал, который болтался у пояса и делал его толще, чем он был на самом деле, особенно в мавританском платье и шляпе. Все это было не очень типично для солдата Отелло.

Но...

Сальвини приблизился к возвышению дожей, подумал немного, сосредоточился и незаметно для всех нас взял всю аудиторию Большого театра в свои руки. Казалось, что он сделал это одним жестом, он протянул свою руку, не глядя на публику, собрал всех нас в свою ладонь и держал нас так, как будто мы были муравьи или мухи. Он зажал свой кулак – и мы почувствовали веяние смерти. Он открыл его – и мы познали блаженство. Мы были в его власти и мы останемся так на всю нашу жизнь, навсегда. Теперь мы поняли, кто был этот гений, чем он был и что нужно было ждать от него. Казалось, что в начале его Отелло был не Отелло, а Ромео. Он не видел ничего и никого, кроме Дездемоны, он ни о чем не думал, кроме нее, он верил ей безгранично, и мы удивлялись, как мог Яго превратить Ромео в ревнивого Отелло.

Как мне передать вам силу впечатления, произведенного Сальвини?

Наш знаменитый поэт К. Д. Бальмонт сказал как-то: "Надо творить навеки, однажды и навсегда!"

Сальвини творил навеки, однажды и навсегда.

– Теперь я вас спрошу, как, по-вашему, такое творчество создавалось, вдохновением или простой техникой и опытом?

– Конечно, вдохновением! - признали ученики.

– При идеальной выдержке и законченности как внешней, так и внутренней? – допрашивал Торцов.

– Конечно! – признали все.

– А между тем у Сальвини и у других гениев в эти минуты не было ни тормозов, ни торопливости, ни истерии, ни чрезмерной напряженности, ни перетянутого темпа. Напротив, у них было сосредоточенное, величавое спокойствие, неторопливость, которая позволяла доделывать всякое дело до самого конца. Значит ли это, что они не волновались и не переживали со всей силой – внутри? Конечно, нет. Это значит только, что подлинное вдохновение проявляется не так, как описывают в плохих романах, или как полагают плохие критики, или как думаете вы. Вдохновение проявляется в самых многообразных формах, от самых неожиданных причин, часто тайно от самого творящего.

Чаще всего для вдохновения не нужно "сверхчеловеческого" порыва, а нужно едва заметное "чуть".

## § 2.4.2. *Сценічна мова*

Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9-ти т. – Т. 3. Работа актера над собой. – Ч. 2 – Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М., 1990.

### **III. ГОЛОС И РЕЧЬ** **1. ПЕНИЕ И ДИКЦИЯ**

С. 49-71

Посреди большой комнаты стоит рояль. Здесь, как оказывается, впредь будут происходить уроки пения.

Торцов вошел в класс в сопровождении хорошо знакомой нам преподавательницы пения Анастасии Владимировны Зарембо, с которой мы занимаемся с начала учебного года<sup>1</sup>. Аркадий Николаевич сказал нам следующее:

– Когда великого итальянского артиста Томазо Сальвини спросили: что нужно для того, чтобы быть трагиком? – он ответил: "Нужно иметь голос, голос и голос!" Пока я не смогу вам объяснить, а вы не сумеете постигнуть в достаточной мере глубокого, практического смысла этого заявления великого артиста. Понять (то есть почувствовать) сущность этих слов можно только на самой практике, по собственному долгому опыту.

Когда вы ощутите возможности, которые открывает вам хорошо поставленный голос, могущий выполнить предназначенные ему самой природой функции, вам станет ясен глубокий смысл изречения Томазо Сальвини.

"Б\_ы\_т\_ь в г\_о\_л\_о\_с\_е!" – Какое блаженство для певца, так точно, как и для драматического артиста! Чувствовать, что можешь управлять своим звуком, что он повинуется тебе, что он звучно и сильно передает все малейшие детали, переливы, оттенки творчества!.. "Б\_ы\_т\_ь н\_е в г\_о\_л\_о\_с\_е!" – Какое это мучение для певца и для драматического артиста. Чувствовать, что звук не повинуется тебе, что он не долетает до зала, переполненного слушателями! Не иметь возможности высказать того, что ярко, глубоко и невидимо создает внутреннее творчество! Только сам артист знает об этих муках. Ему одному видно, что созрело внутри в его душе, в горниле чувства, что и в каком виде выходит наружу в звуковой форме. Только он один может сравнить то, что зародилось у него в душе, с тем, что выявилось во вне, что и как передается голосом и словом. Если голос фальшивит, артист испытывает чувство обиды, потому что созданное внутри переживание искажается при внешнем воплощении его.

Есть актеры, нормальное состояние которых – быть не в голосе. Из-за этого они хрипят, говорят на звуке, уродующем то, что они хотят передать. А между тем их душа красиво поет.

Представьте себе, что немому захочется передать свои нежные, поэтические чувства, которые он испытывает по отношению к любимой им женщине. Но у него отвратительный скрип вместо голоса. Он уродует то прекрасное, что переживает внутри и что ему дорого. Это искажение приводит его в отчаяние. То же происходит и с артистом, который хорошо чувствует, при плохих голосовых данных.

Нередко бывает, что артисту дается природой красивый по тембру, гибкий по выразительности, но ничтожный по силе голос, который едва слышен в пятом ряду партера. Первые места еще с грехом пополам могут насладиться обаятельным тембром его звука, выразительной дикцией и прекрасно выработанной речью. Но каково тем, кто сидит дальше, в задних рядах? Этой тысяче зрителей приходится скучать. Они кашляют и не дают другим слушать, а самому артисту говорить.

Ему приходится насиловать свой прекрасный голос, а насилие портит не только звук, произношение, дикцию, но и самое переживание.

Бывают и такие голоса, которые хорошо слышны в театре на самом высоком или, напротив, на самом низком регистре, при полном отсутствии медиума. Одних тянет вверх, отчего голос застаивается и напрягается до визга. Другие гудят и скрипят на низах. Насилие портит тембр, а регистр из пяти нот не дает выразительности.

Не менее обидно видеть артиста, во всех отношениях хорошего, с сильным, гибким и выразительным звуком, с большим диапазоном – с помощью такого голоса можно передать все тонкости и изгибы внутреннего рисунка, – но беда: тембр голоса неприятен и лишен всякого обаяния. Если

душа и ухо слушателя не принимают его, к чему тогда и сила, и гибкость, и выразительность.

Бывает так, что все указанные недостатки вокала неисправимы, потому ли, что таково их природное свойство, или по причине болезненных изъязнов голоса. Но чаще всего указанные недостатки устранимы с помощью правильной постановки звука, уничтожающей зажимы, напряжения, насилия, неправильности дыхания, артикуляции губ или, наконец, – при болезнях – с помощью лечения. Как же не пользоваться всеми средствами, могущими помочь в этой важной для артиста области – звука!

Необходимо поэтому с полным вниманием проверить свой голосовой и дыхательный аппараты.

Когда же приняться за эту работу? Теперь ли, в ученическую пору, или потом, когда уже вы станете актерами, когда пойдут ежедневные спектакли по вечерам и репетиции по утрам?

Артист должен явиться на сцену во всеоружии, а голос – важная часть его творческих средств. К тому же, когда вы уже станете профессионалами, ложное самолюбие не позволит вам, наподобие школьников, отдаться изучению азов. Так пользуйтесь же своей молодостью и ученической порой. Если вы не покончите с этой работой теперь же, то не справитесь с ней и в будущем, и постоянно, во все моменты вашей творческой жизни на сцене, этот школьный изъян будет тормозить работу. Голос будет сильно мешать, а не помогать вам. "Mein Organ ist mein Kapital" ("Мой голос – мой капитал" (нем.)), – сказал знаменитый немецкий артист Эрнст Поссарт на одном званом обеде, опуская карманный градусник в суп, в вино и в другие напитки. В заботе о сохранении голоса он следил за температурой принимаемой пищи. Вот до какой степени он дорожил одним из лучших даров творческой природы – красивым, звучным, выразительным и сильным голосом.

..... 19 . . 2.

Сегодня Аркадий Николаевич вошел в класс под ручку с Анастасией Владимировной Зарембо. Оба остановились посреди комнаты, прижимаясь друг к другу и весело улыбаясь.

– Поздравьте нас, – объявил Торцов. – Мы вступили... в союз!

Ученики подумали, что речь шла о свадьбе, и пришли в недоумение.

– Отныне Анастасия Владимировна будет ставить вам голоса не только на г\_л\_а\_с\_н\_ы\_х, но и на с\_о\_г\_л\_а\_с\_н\_ы\_х. Я же или кто другой вместо меня будет одновременно исправлять вам произношение.

Гласные не требуют моего вмешательства, так как само пение естественно налаживает их.

Что же касается согласных, то они нуждаются в работе не только по пению, но и по дикции.

К сожалению, есть вокалисты, которые мало интересуются словом и, в частности, согласными. Но есть и учителя дикции, которые не всегда имеют



ясное представление о звуке и о его постановке. Вследствие этого при пении нередко голоса ставятся правильно на гласных буквах, а на согласных – неправильно, тогда как [на занятиях по] дикции, наоборот, на гласных – неправильно, а на согласных – правильно.

При таких условиях классы пения и дикции приносят одновременно как пользу, так и вред.

Такое положение ненормально и виной тому нередко бывает досадный предрассудок.

Дело в том, что работа по постановке голоса заключается, прежде всего, в развитии дыхания и звучания тянувшихся нот. Таковыми нередко считаются лишь те из них, которые поются на гласных буквах. Но разве многие из согласных не имеют такой же тянущейся ноты? Почему же не вырабатывают и их звучание наравне с гласными?

Как было бы хорошо, если бы учителя пения преподавали одновременно и дикцию, а преподаватели дикции учили бы пению. Но так как это невозможно, пусть оба специалиста работают рука об руку и в близкой связи друг с другом.

Мы с Анастасией Владимировной решили сделать такой опыт.

Я не терплю обычной актерской декламационной напевности в драме. Она нужна только тем, у кого голос сам по себе не п\_о\_е\_т, а с\_т\_у\_ч\_и\_т.

Чтоб заставить его звучать, приходится прибегать к голосовым "выкрутасам" и к театральным декламационным "фиоритурам", приходится ради торжественности скользить голосом вниз по секундам или ради оживления монотона выкрикивать отдельные ноты октавой, а в остальное время благодаря узости диапазона стучать по терциям, квартам и квинтам.

Если бы у таких актеров звук пел сам по себе, разве бы им потребовались ухищрения?!

Но хорошие голоса в разговорной речи редки. Если же они и встречаются, то оказываются недостаточными по силе и по диапазону. А с голосом, поставленным на квинту, не выразишь "жизни человеческого духа".

Вывод из сказанного тот, что даже хороший от природы голос следует развивать не только для пения, но и для речи.

В чем же заключается эта работа? Такая ли она, как в опере, или же драма ставит совсем иные требования?

Совсем иные, – утверждают одни: для разговорной речи необходим открытый звук. Но, говорю по опыту, от такого раскрытия голос делается вульгарным, белым, малокомпактным и в довершение всего нередко повышается в регистре, что плохо для сценической речи.

Какая чушь! – протестуют другие. Для разговора нужно сгущать и закрывать звук.

Но от этого, как я узнал на себе самом, он становится сдавленным, заглушённым, с узеньким диапазоном и звучит, как в бочке, падая тут же, у самых ног говорящего, а не летя вперед.

Как же быть?

Вместо ответа я расскажу вам о работе над звуком и над дикцией,

которая была проделана мною в течение моей артистической жизни.

В молодости я готовился стать оперным певцом, – начал рассказывать Торцов. – Благодаря этому у меня есть некоторое представление об обычных приемах постановки дыхания и звука для вокального искусства. Но последнее мне нужно не для самого пения, а ради изыскания наилучших приемов выработки естественной, красивой, внутренне насыщенной речи. Она должна передавать в слове возвышенные чувства в стиле трагедии, так точно, как простую, интимную и благородную речь в драме и комедии. Моим исканиям помогло то обстоятельство, что в последние годы мне пришлось много поработать в опере Р. Столкнувшись там с певцами, я разговаривал с ними о вокальном искусстве, слышал звуки хорошо поставленных голосов, знакомился с самыми разнообразными их тембрами, научился различать горловые, носовые, головные, грудные, затылочные, гортанные и другие оттенки звука. Все это запечатлевалось в моей слуховой памяти. Но главное то, что я понял преимущество голосов, поставленных "в маску", то есть в переднюю часть лица, где находятся жесткое небо, носовые раковины, гайморова полость и другие резонаторы.

Певцы говорили мне: "Звук, который "кладется на зубы" или посылается "в кость", то есть в череп, приобретает металл и силу". Звуки же, которые попадают в мягкие части неба или в голосовую щель, резонируют, как в вате.

Кроме того, из разговора с одним певцом я узнал другую важную тайну постановки голоса. При выдыхании во время пения надо ощущать две струи воздуха, выходящие одновременно изо рта и из носа. При этом кажется, что при выходе наружу они соединяются в одну общую звуковую волну перед самым лицом поющего.

Другой певец сказал мне: "Я ставлю звук при пении совершенно так же, как это делают больные или спящие при стоне, с закрытым ртом. Направив таким образом звук в маску и в носовые раковины, я открываю рот и продолжаю мычать, как раньше. Но на этот раз прежний стон превращается в звук, свободно выходящий наружу и резонирующий в носовых раковинах или в других верхних резонаторах маски".

Все эти приемы были проверены мною на собственном опыте с целью найти тот характер звука, который мне мерещился.

Были и случайности, направлявшие мои поиски. Так, например, в бытность мою за границей я познакомился с знаменитым певцом. Однажды в день концерта ему показалось, что его голос не звучит и что он не сможет вечером петь.

Бедняга просил меня сопровождать его на концерт и научить, как выйти из положения в случае беды.

С холодными руками, бледный, растерянный, концертант вышел на сцену и запел превосходно. После первого номера он вернулся за кулисы и там от радости выкинул ногами антраша, весело подпевая при этом:

– Пришла, пришла, пришла!

– Что, кто пришла? – недоумевал я.

– Она самая!.. Нота! – твердил певец, разбирая свои тетрадки романсов для следующего номера пения.

– Куда пришла? – не понимал я.

– Сюда пришла, – сказал певец, указывая на переднюю часть лица, на нос, на зубы.

В другой раз мне довелось быть на концерте учеников известной учительницы пения и сидеть рядом с ней. Благодаря этому я стал близким свидетелем ее волнения за своих питомцев и питомиц. Старушка поминутно схватывала меня за руку, нервно толкала локтем и коленкой, когда ученики делали не то, что нужно. При этом бедняжка все время повторяла со страхом:

– Ouchla, ouchla! (то есть ушла, ушла!) Или, напротив, радостно шептала:

– Prichla, prichla! (пришла, пришла!)

– Кто, куда ушла? – не понимал я.

– Nota ouchla v zatilok (Нота ушла в затылок. (Ped.)), – говорила мне на ухо испуганная учительница или, напротив, повторяла радостно:

– Prichla, prichla v morda (пришла в морду, то есть в маску лица).

Вот эти два случая с одними и теми же словами "пришла" и "ушла", "в маску" и "в затылок" запомнились мне, и я стал допытываться на собственном опыте: почему так страшно, когда нота уходит, и хорошо, когда она приходит назад в маску.

Для этого надо было обратиться за помощью к пению. Боясь беспокоить живущих со мной, я производил опыты в ч\_е\_т\_в\_е\_р\_т\_ь г\_о\_л\_о\_с\_а, с з\_а\_к\_р\_ы\_т\_ы\_м р\_т\_о\_м. Эта деликатность принесла мне большую пользу. О\_к\_а\_з\_ы\_в\_а\_е\_т\_с\_я, ч\_т\_о в\_н\_а\_ч\_а\_л\_е, п\_р\_и п\_о\_с\_т\_а\_н\_о\_в\_к\_е з\_в\_у\_к\_а, л\_у\_ч\_ш\_е в\_с\_е г\_о\_т\_и х\_о\_м\_ы ч\_а\_т\_ь в п\_о\_и\_с\_к\_а х\_п\_р\_а\_в\_и\_л\_ь\_н\_о г\_о\_у\_п\_о\_р\_а д\_л\_я г\_о\_л\_о\_с\_а.

Первое время я тянул лишь одну, две, три ноты медиума, упирая их во все точки резонаторов м\_а\_с\_к\_и, которые мне удавалось ощупывать внутри. Это была долгая, трудная и пытливая работа. В одни моменты казалось, что звук попадал куда следует, в другие же минуты я замечал, что нота "ouchla".

В конце концов от долгого упражнения набились привычка, и я научился с помощью каких-то приемов правильно ставить две-три ноты, которые, как мне казалось, звучали по-новому – полно, компактно, металлически, чего я не замечал в себе раньше.

Но этого мне было мало. Я решил вывести звук совсем наружу так, чтобы даже самый кончик носа задрезжал от вибрации.

И это мне как будто бы удалось, но только голос сделался гнусавым. Такой результат вызвал новую работу. Она заключалась в том, чтоб избавиться от носового оттенка звука. С этим мне пришлось долго возиться, хотя секрет оказался простым. Надо было лишь убрать небольшое, едва заметное напряжение во внутренней части носовой области, в которой мне удалось ощупать зажим.

Наконец я избавился от него. Нота вышла еще больше наружу и зазвучала сильнее, но не так приятно по тембру, как бы мне хотелось.

Остались следы нежелательного призвука, от которого я не смог отделаться. Но из упрямства мне не хотелось уводить ноту назад, вглубь, в надежде со временем побороть вновь проявившийся недостаток.

При следующей стадии работы я попробовал несколько расширить диапазон, определенный мною для упражнения. К удивлению, смежные ноты как вверху, так и внизу зазвучали сами собой прекрасно и сравнялись по характеру звука с прежними, выработанными мною раньше.

Так постепенно я проверял и выравнивал натуральные открытые ноты своего диапазона. На очередь стала работа с самыми трудными предельными, верхними, нотами, требующими, как известно, искусственно поставленного закрытого звука.

Когда ищешь, не следует сидеть у моря и ждать, что искомое придет само собой, а надо упорно продолжать искать, искать и искать.

Вот почему во все свободное время, дома, я мычал, ощупывая новые резонаторы, упоры и все по-новому приспособляясь к ним.

Во время этих поисков я совершенно случайно заметил, что когда стараешься вывести звук в самую маску, то наклоняешь голову и опускаешь подбородок вниз. Такое положение помогает пропускать ноту как можно дальше вперед. Многие из певцов признали этот прием и одобрили его.

Так выработалась целая гамма с высокими предельными нотами. Но пока все это достигалось лишь при мычании, а не при подлинном пении, с открытым ртом.

Наступила весна. Моя семья переехала в деревню. Я оказался один в квартире, что позволило мне делать свои упражнения в мычании не только с закрытым, но и с открытым ртом. В первый же день после переезда я вернулся домой к обеду, как всегда лег на диван, начал по обыкновению мычать и после почти годового промежутка впервые решился открыть рот при хорошо установленной на мычании ноте.

Каково же было мое изумление, когда вдруг, неожиданно из носа и изо рта точно вылутился и с силой вылетел давно назревавший новый, неведомый мне звук, похожий на тот, который все время мерещился мне, который я подслушал у певцов и давно искал в себе.

При усилении голоса он больше креп и уплотнялся. Такого звука я в себе не знал до того времени. Казалось, что со мною свершилось чудо. Я с воодушевлением пел целый вечер, и мой голос не только не утомлялся, а все лучше звучал.

Раньше, до моих систематических занятий, я быстро охрипал от громкого, долгого пения, теперь же, напротив, оно оказывало на горло целебное действие и очищало его.

Был и еще приятный сюрприз: зазвучали ноты, которых не было раньше в моем диапазоне. Явилась новая окраска в голосе, другой тембр, который казался мне лучше, благороднее, бархатистее прежнего.

Откуда все это само собой пришло?! Было ясно, что с помощью тихого

мычания можно не только развить звук, но и сравнять все ноты на гласных. А как это важно! Как неприятны пестрые голоса, в которых [звук] *А* вылетает из живота, [звук] *Е* – из голосовой щели, *И* – протискивается из сдавленного горла, [звук] *О* гудит, точно в бочке, а *У*, *Ы*, *Ю* попадают в такие места, из которых их никак не вытащишь.

При новой постановке голоса, которую я разрабатывал в себе, открытые гласные звуки направлялись в одно и то же место, находящееся в верхнем жестком нёбе у самых корней зубов, и рефлексировались где-то выше, в носовых раковинах передней части маски.

При дальнейших пробах выяснилось, что чем выше идет голос, переходя в искусственно закрытые ноты, тем больше упор звука перемещается вверх и вперед в маску, в область носовой раковины. Кроме того, я заметил, что натуральные открытые ноты упирались у меня в жесткое нёбо и рефлексировались в носовых раковинах, а закрытые, которые имели упор в носовых раковинах, рефлексировались в жестком нёбе.

По целым вечерам я пел в пустой квартире, очарованный своим новым голосом. Но скоро настало разочарование. На одной из оперных репетиций я был свидетелем того, как известный дирижер критиковал певца за то, что он слишком сильно выпирает звуки в самый перед маски, отчего пение получало неприятный цыганский пошиб слегка носового оттенка. Этот случай снова сбил меня с прочной позиции, на которую я было твердо встал. Ведь я и сам раньше замечал нежелательный привкус, который появился у меня при нотах, положенных в самую предельную переднюю часть маски.

Пришлось начать новые поиски.

Не бросая того, что было мною уже найдено, я стал искать в своем черепе новые резонирующие места во всех точках жесткого нёба, в области гайморовой полости, в верхней части черепа и даже в затылке, которого раньше меня научили бояться. Всюду я находил резонаторы. Они в той или другой мере делали свое дело и окрашивали звук новыми красками.

Из этих проб мне стало ясно, что техника пения сложнее и тоньше, чем думалось, и что секрет вокального искусства не в одной только "маске".

Был и еще один секрет, который мне посчастливилось узнать.

Дело в том, что на уроке пения меня заинтересовали частые выкрики преподавательницы при высоких нотах учеников.

– "Зевок!" – напоминала она им.

Оказывается, что для удаления зажима на высокой ноте надо ставить гортань и зев совершенно так же, как это делается во время зевания. При этом горло естественно расправляется, отчего уничтожается нежелательный зажим.

Благодаря новому секрету мг и верхние ноты расправились, приобрели металл и избавились от зажима. Я был счастлив.

После всех описанных мною работ я добился правильной постановки голоса на гласных буквах. На них я пел вокализы, и голос мой звучал на всех регистрах ровно, сильно и полно. После этого я перешел на романсы со словами. Но, к удивлению, они звучали у меня вокализмами, так как я выпевал

лишь одни г\_л\_а\_с\_н\_ы\_е звуки слов. Что же касается с\_о\_г\_л\_а\_с\_н\_ы\_х, то они не только не звучали, но и мешали мне при пении своим сухим стучением.

Тут я понял на опыте превосходный афоризм С. М. Волконского о том, что г\_л\_а\_с\_н\_ы\_е – р\_е\_к\_а, с\_о\_г\_л\_а\_с\_н\_ы\_е – б\_е\_р\_е\_г\_а. Вот почему мое пение с рыхлыми согласными уподобилось реке без берегов, превратившейся в разлив, с болотом, с топью, в которых вязли и тонули слова.

..... 19... г.

– "Пар шир кры двер свол чной свобод", – неожиданно произнес Аркадий Николаевич, войдя в класс и обращаясь ко всем нам.

Мы с удивлением посмотрели на него и друг на друга.

– Не понимаете? – спросил он нас после паузы.

– Ничего не понимаем, – признались мы. – Что же значат эти ругательные слова?

– "Пора широко открыть двери своей личной свободе". У актера, который так говорил в какой-то пьесе, был хороший и большой голос, всюду слышный; тем не менее его понять было нельзя, и все мы, так же, как и вы сейчас, думали, что он нас обругал, – рассказывал нам Торцов.

Последствия этого незначительного и комического эпизода оказались для меня знаменательными, и потому я должен остановиться на этом моменте.

Вот что со мной произошло.

После многолетней артистической и режиссерской карьеры я наконец до самого конца познал (почувствовал), что каждый артист должен обладать превосходной дикцией, произношением, что он должен чувствовать не только фразы, слова, но и каждый слог, каждую его букву. Вот уж подлинно, чем проще истина, тем больше надо времени, чтоб ее постигнуть.

Я понял еще, что все люди как в жизни, так и на сцене говорят ужасно и что для каждого из нас существует только один человек, который, по нашему, мнению, говорит правильно. Этот человек – я сам. Такое явление происходит потому, что, во-первых, мы сами к себе привыкли, а во-вторых, потому, что мы себя слышим иначе, чем другие воспринимают нашу речь. Нужно ее внимательно изучать для того, чтобы по-настоящему услышать себя.

И я изучал как себя, так и других и в результате окончательно убедился в том, что всем людям надо вновь поступать в школу и начинать с азав.

Мы не чувствуем своего языка, фраз, слогов, букв и потому легко коверкаем их: вместо буквы Ш произносим ПФА, вместо Л говорим УА. Согласная С звучит у нас, как ЦС, а Г превращается у некоторых в ГХА. Прибавьте к этому окание, акание, шепелявость, картавость, гнусавость, взвизгивание, писки, скрипы и всякое косноязычие. Слова с подмененными буквами представляются мне теперь человеком с ухом вместо рта, с глазом

вместо уха, с пальцем вместо носа.

Слово со скомканным началом подобно человеку с расплющенной головой. Слово с недоговоренным концом напоминает мне человека с ампутированными ногами.

Выпадение отдельных букв и слогов – то же, что провалившийся нос, выбитый глаз или зуб, отрезанное ухо и другие подобного рода уродства.

Когда у некоторых людей от вялости или небрежности слова слипаются в одну бесформенную массу, я вспоминаю мух, попавших в мед; мне представляется осенняя слякоть и распутица, когда все сливается в тумане.

Аритмия в речи, при которой слово или фраза начинается медленно, а в середине вдруг ускоряется, для того чтоб в конце неожиданно точно шмыгнуть в подворотню, напоминает мне пьяного, а скороговорка – пляску святого Витта.

Вам, конечно, приходилось читать книги или газеты с плохой печатью, в которых то и дело попадают выпадения букв, опечатки. Не правда ли, какая это мука – поминутно останавливаться, догадываться, решать ребусы?

А вот другая мука: читать письма, записки, написанные таким почерком, который точно все смазывает. Догадываешься, что тебя кто-то зовет, но куда и когда – разобрать невозможно. Пишут: "вы – н... д..." А кто вы – негодяй или ненаглядный, друг или дурак – разобрать невозможно.

Как ни трудно иметь дело с плохо напечатанной книгой или с дурным почерком, но все-таки при большом старании возможно доискаться смысла написанного. Газета или письмо в вашем распоряжении, и вы найдете время, чтобы возвратиться к расшифровыванию непонятного.

Но как быть, когда в театре на спектакле в произносимом актерами с подмостков тексте, подобно плохо напечатанной книге, выпадают отдельные буквы, слова, фразы, часто имеющие первенствующее, даже решающее значение, так как на них построена вся пьеса? Ведь сказанного текста не вернешь, а раскатившегося спектакля и быстро развертывающейся пьесы не остановишь для расшифровывания непонятного. Плохая речь создает одно недоразумение за другим. Они нагромождаются, затуманивают или совсем заслоняют смысл, суть, даже самую фактуру пьесы. Зрители сначала усиленно напрягают слух, внимание, ум, чтобы не отстать от того, что происходит на сцене; если же это им не удастся, то они начинают нервничать, злиться, переговариваться друг с другом и, наконец, кашлять.

Понимаете ли вы значение этого ужасного для актера слова – "кашлять"? Толпа в тысячу человек, потеряв терпение и оторвавшись от того, что происходит на сцене, может "закашлять" актеров, пьесу, спектакль. Это гибель для пьесы и спектакля. Кашляющий зритель самый опасный наш враг. Одно из средств обороны против него – красивая, ясная, образная речь.

Я понял еще, что уродство нашей разговорной речи с грехом пополам сходит для домашнего обихода. Но когда с вульгарным говорком произносятся на сцене звучные стихи о возвышенном, о свободе, об идеалах, о чистой любви, то вульгарность декламации оскорбляет или смешит, как

бальный туалет на мешанке.

Буквы, слоги, слова не придуманы человеком; они подсказаны нашим инстинктом, побуждениями, самой природой, временем и местом, самой жизнью.

Боль, холод, радость, ужас вызывают у всех людей, у всех детей одни и те же звуковые выражения; так, например, звук *А-А-А* вырывается изнутри сам собой от охватившего нас ужаса или восторга.

У всех звуков, из которых складывается слово, своя душа, своя природа, свое содержание, которые должен почувствовать говорящий. Если же слово не связано с жизнью и произносится формально, механически, вяло, бездушно, пусто, то оно подобно трупу, в котором не бьется пульс. Живое слово насыщено изнутри. Оно имеет свое определенное лицо и должно оставаться таким, каким создала его природа.

Если человек не чувствует души буквы, он не почувствует и души слова, не ощутит и души фразы, мысли.

После того, как я познал, что буквы являются лишь звуковой формой для наполнения их содержанием, передо мной, естественно, встала задача изучить эти звуковые формы букв для того, чтобы лучше наполнять их содержанием.

Я сознательно пришел к азам и принялся изучать буквы, каждую в отдельности.

Мне легче было начать с гласных, так как они были уже хорошо подготовлены, выправлены и выровнены пением.

..... 19 . . 2.

– Понимаете ли вы, что через ясный звук *А-А-А* из нашей души выходит наружу чувство? Этот звук сообщается с какими-то внутренними глубокими переживаниями, которые просятся наружу и свободно вылетают изнутри, из недр души.

Но есть и другое *А-А-А*, более глухое, закрытое, которое не выпархивает свободно наружу, а остается внутри и зловеще гудит, резонирует там, точно в пещере или в склепе. Есть и коварное *А-А-А*, точно выюном вылетающее изнутри и сверлом ввинчивающееся в душу собеседника. Бывает и радостное *А-А-А*, которое, как ракета, взлетает изнутри души. Бывает и тяжелое *А-А-А*, которое, как железная гиря, опускается внутрь, точно на дно колодца.

Не чувствуете ли вы, что через голосовые волны выходят наружу или опускаются внутрь частички нашей собственной души? Все это не пустые, а духовно-содержательные звуки гласных, которые дают мне право говорить, что внутри, в их сердцевине, есть кусочек человеческой души.

Таким же образом я познал (почувствовал) звуковые формы всех других г л а с н ы х букв и после этого перешел к такому же изучению с о г л а с н ы х.

Эти буквы не были выправлены и подготовлены пением и потому работа над ними оказалась сложнее.



Я еще сильнее понял значение моей новой задачи, после того как мне рассказали, что у знаменитого итальянского баритона Б... голос звучит слабо при вокализах на гласных. Но лишь только он соединяет их с согласными, сила его звука удесятеряется. Я стал проверять это явление на себе самом, но проба не дала желаемых результатов. Мало того, она убедила меня в том, что мои согласные не звучат ни сами по себе, в одиночку, ни в соединении с гласными. Нужна была большая работа, чтобы понять, как вырабатывать в себе звучание голоса на всех без исключения буквах.

С этого времени мое внимание было направлено на одни согласные.

Я следил за их звучанием как у себя, так и у других, ходил в оперу и в концерты, слушал певцов. И что же? Оказалось, что даже у лучших из них совершенно так же, как и у меня, арии и романсы превращаются в простые вокализы благодаря вялости согласных или недоговариванию их от небрежности.

В "Выразительном слове" [С. М. Волконского] говорится: если гласные – река, а согласные – берега, то надо укреплять последние, чтоб не происходило разливов.

Но кроме направляющих функций согласные обладают еще и звучанием.

Таковыми звучащими согласными являются: *Б, В, Г, Д, Л, М, Н*.

С них я и начал.

В этих [звуках] ясно различаешь тянущуюся ноту гортанного происхождения, которая поет почти так же, как гласные. Разница лишь в том, что звук не выходит наружу сразу и беспрепятственно и задерживается зажимом в разных местах, от которых и получает соответствующую окраску. Когда же этот зажим, задерживающий гортанные звуковые накопления, лопается, то звук вылетает наружу. Так, например, при *Б* накапливаемое гортанное гудение задерживается сжатием обеих губ, которые дают [звуку] характерную для него окраску. После разжатия зажима происходит лопание, и звук свободно вылетает наружу. Недаром эту и ей подобные буквы некоторые называют "л\_о\_п\_а\_ю\_щ\_и\_м\_и\_с\_я". При произнесении буквы *В* происходит то же самое от зажима нижней губы о верхние губы.

При букве *Г* повторяется то же явление благодаря зажиму задней части языка о нёбо.

При букве *Д* кончик языка упирается о концы верхних передних зубов, что и создает зажим.

При произнесении всех упомянутых согласных прорыв происходит сразу, резко, а накопленный гортанный звук вылетает наружу сразу и быстро.

При произнесении согласных *Л, М, Н* тот же процесс выполняется мягко, деликатно и с некоторой задержкой при открытии зажимов губ (буква *М*), кончика языка о концы верхних передних зубов (буква *Н*) или конца языка, оттянутого немного назад, к деснам верхней челюсти (буква *Л*). Такая задержка создает усиленное гудение. Недаром же все эти согласные (*Л, М, Н*) называются с\_о\_н\_о\_р\_н\_ы\_м\_и.

Но есть согласные, которые не только звучат от накопления гортанного

гудения, но одновременно с этим они жужжат (буква Ж) или зыкают (буква З). Эти согласные тоже вылупляются и вылетают наружу при лопании зажимов середины изнанки языка о передние зубы (буква Ж) или конца языка о концы передних зубов, как верхних, так и нижних, почти соединенных вместе (буква З).

Есть и еще новый вид согласных, которые не лопаются и не звучат, но тем не менее тянутся, издавая какие-то шумы и колебания воздуха. Я говорю о буквах Р, С, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Щ.

Эти шумы прибавляются к звучанию гласных, [придавая] им окраску.

Кроме того, как известно, существуют ударные согласные К, П, Т. Они лишены звучания и падают резко, ударяя точно молотом о наковальню. При этом они выталкивают стоящие за ними на очереди звуки.

Когда буквы соединяются вместе и создают слоги или целые слова, фразы, их звуковая форма, естественно, становится вместительнее, а потому в нее можно вложить больше содержания.

Вот, например, говорите: *Буки-Аз-Ба*.

"Боже мой, – подумал я, – приходится снова учиться азбуке. Подлинно, мы переживаем второе детство – артистическое: *Буки-Аз-Ба!*"

*Ба-ба-ба...* начали мы бляеть общим хором, точно бараны.

– Смотрите, я напишу на бумаге то, что у вас получается в звуке, – остановил нас Торцов.

Он вывел синим карандашом на лежавшем около него листе: *пбА*, то есть вначале неясное и не типичнее для согласной не то стучащее, ударное маленькое *п*, не то лопающееся, но совсем не звучащее малое *б*. Еще не определившись, они уже спешили утонуть и исчезнуть в большом, открытом, как звериная пасть, в белом и пустом по звуку, неприятно резком *А*.

– Мне нужен другой звук, – объяснял Аркадий Николаевич, – открытый, ясный, широкий – *Ба-а...*, такой, который передает неожиданность, радость, бодрое приветствие, от которого сильнее и веселее бьется сердце. Прислушайтесь сами. *Ба!* Вы чувствуете, как у меня внутри, в тайниках души, зародилось, забурлило гортанное *б*; как мои губы едва сдерживали напор звука вместе с чувством – изнутри. Как, наконец, препятствие прорвалось и из распахнувшихся губ, наподобие объятий рук или дверей гостеприимного дома, к вам навстречу вылетел, точно хозяин, встречающий дорогого гостя, широкий, хлебосольный, пропитанный приветливым чувством звук *А*. *Б-б – А-а-а!* Разве вы не чувствуете в этом восклицании кусочек моей собственной души, который летит к вам в сердце вместе с радостным звуком?

А вот вам тот же слог *ба*, но совсем другого характера.

Торцов произнес эти буквы мрачно, тускло, придавленно. На этот раз гудение буквы *б* напоминало подземный гул перед землетрясением; губы не распахнулись, как гостеприимные *объятия*, а раскрылись медленно, точно от недоумения. Сама буква *а* не зазвенела радостно, как в первый раз, а прозвучала тускло, без резонанса и точно провалилась внутрь, в живот, не получив свободы. Вместо нее наружу вышел из губ один воздух, едва шипя,

точно горячий пар из большого открытого сосуда.

– Сколько еще самых разнообразных вариаций можно придумать для слога из двух букв – *ба!* И в каждом из них проявится оторвавшийся кусочек человеческой души. Вот такие буквы и слоги живут на сцене, тогда как те, которые рождают вялое, бездушное, механическое произношение, подобны трупам, от которых веет не жизнью, а могилой.

Теперь попробуйте развить слог до трех букв: *бар, бам, бах, бац, бацц...* Как с каждой новой буквой меняется настроение, как каждое из новых созвучий манит к себе из разных углов души тот или иной кусочек нашего чувства!

Если же соединить два слога, то вместимость для нашего чувства еще прибавится: *баба, бава, бажа, бака, бама, баки, бала, баю, баи, бацбац, бамбар, барбуф.*

Мы повторяли за Торцовым и сочиняли свои слоги. Может быть, в первый раз в жизни я прислушался по-настоящему к их звучанию и понял, как оно у нас несовершенно и как оно полно в устах самого Торцова, который, как гастроном, упивается ароматом каждого слова и буквы.

Вся комната наполнилась разнообразными звуками, которые боролись, стучаясь друг с другом. Но звучности не получалось, несмотря на горячее желание вызвать ее. Среди наших тусклых хрипов гласных и стуков согласных выпеваемые гласные и гудящие согласные, формируемые самим Торцовым, казались светлыми, звонкими, вибрирующими во всех углах комнаты.

"Какая простая и какая трудная задача, – думал я. – Чем проще и естественнее, тем труднее".

Я взглянул на лицо Аркадия Николаевича: оно сияло, как у человека, наслаждающегося красивым. Я перевел глаза на лица моих товарищей – учеников и чуть не рассмеялся при виде их накрахмаленных лиц, граничащих со смешной гримасой.

Звуки, произносимые Аркадием Николаевичем, доставляли удовольствие и ему самому и нам, слушавшим, тогда как звуки, скрипящие и хрипящие, которые мы вымучивали и выпихивали из себя, доставляли и нам самим и слушавшим нас большое огорчение.

Разошедшийся Аркадий Николаевич, сев на своего любимого конька, упивался слогами, из которых составлял слова, известные нам и новые, сочиняемые им самим. Из слов он стал создавать фразы. Говорил какой-то монолог, потом опять переходил к отдельным звукам, слогам, словам.

Пока Аркадий Николаевич упивался звуками, я внимательно следил за его губами. Они напоминали мне тщательно пришлифованные клапаны духового музыкального инструмента. При их открытии или закрытии воздух не просачивается в щели. Благодаря этой математической точности звук получает исключительную четкость и чистоту. В таком совершенном речевом аппарате, какой выработал себе Торцов, артикуляция губ производится с невероятной легкостью, быстротой и точностью.

У меня не то. Как клапаны дешевого инструмента плохой фабрики, мои губы недостаточно плотно сжимаются. Они пропускают воздух; они

отскакивают, у них плохая пришлифовка. Благодаря этому согласные не получают необходимой четкости и чистоты.

Моя артикуляция губ плохо развита и так далека от виртуозности, что она не допускает даже ускоренной речи. Слоги и слова размываются, обваливаются и сползают, как рыхлый грунт берега, отчего происходят постоянные разливы гласных, в которых вязнет язык.

– Когда вы это поймете так же, как теперь понял это я, [– говорил Аркадий Николаевич,–] вы сами сознательно захотите заняться и развить артикуляцию губного аппарата, языка и всех тех частей, которые четко вытачивают и оформляют согласные.

Знаменитая певица и учительница пения Полина Виардо говорила, что надо петь "avec le bout des lèvres" (концами губ). Поэтому усиленно развивайте артикуляцию губ. В этом процессе большую роль играют мускулы, которые требуют систематического развития и времени.

Я не вхожу теперь в подробности этой работы. Вы узнаете ее на "тренинге и муштре".

Пока же, в заключение урока, я укажу вам ради предостережения еще на один распространенный недостаток, который часто встречается у людей при произношении слогов из двух или более букв, согласных и гласных, соединенных вместе.

Эти ошибки заключаются в следующем. У многих людей гласные рождаются в одном месте голосового аппарата, а согласные совсем в другом. Поэтому последние приходится подавать наверх, подкатывать их "с подъездами" откуда-то снизу для соединения в общем созвучии с гласными.

При этом получается не один звук из двух букв: *Ба, Ва, Да...*, а целых два, взятых из разных мест. Так, например, вместо *Ба* сначала издается гортанное мычание с закрытым ртом: *гмм...* Потом, после подъезда из гортани к губам, после открытия их, после прорыва и вялого лопания вылетает огромное *А-а-а...* *гмм – буА*. Это неправильно, некрасиво и вульгарно.

Гортанное гудение согласных должно накопляться и резонировать там же, где создаются и гласные. Там же они и смешиваются, сливаются с согласными, а после прорыва в губах звук вылетает двумя струями изо рта и из ноздрей, резонируя в том же резонаторе, где и гласная.

Подобно тому, как нехороша пестрота голоса на гласных, которые рождаются в разных местах голосового аппарата, так же нехорошо и подкатывание согласных из разных центров звукового аппарата.

Напрашивается сравнение с пишущей машинкой. Там тоже все буквы алфавита выскакивают и ударяются в одно и то же место, где они и отпечатываются на бумаге.

..... 19 . . 2.

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал свой рассказ. Он говорил:

– Усвоив главные законы постановки звука, дикции, произношения, я по вечерам мычал на разных буквах или пел со словами.

Однако далеко не со всеми согласными дело обстояло благополучно. Многие из них, как, например, свистящие, шипящие и рыкающие, не давались мне. По-видимому, виной тому был природный недостаток, к которому мне пришлось применяться.

Прежде всего надо было понять, при каком положении рта, губ, языка создаются правильные звуки согласных. Для этого я обратился к "натуре", то есть завербовал одного из своих учеников с хорошей дикцией. Он оказался человеком терпеливым. Это дало мне возможность часами смотреть ему в рот, наблюдая за тем, что делают его губы, язык при произнесении тех согласных, которые были признаны мною неправильными.

Я, конечно, понимал, что двух совершенно одинаковых манер и приемов говорить не бывает. Каждый по-своему должен так или иначе приспособиться к своим данным. Тем не менее подмечаемое у моей "натуры" я пытался переносить на себя самого.

Но всякому терпению есть границы. Избранный мною для наблюдений ученик не выдержал. Под разными предлогами он перестал ходить ко мне.

Пришлось обратиться к опытной учительнице дикции и заниматься с ней.

В мою сегодняшнюю задачу не входит повторение того, что я узнал на этих уроках. В свое время специалист в области дикции скажет вам об этом все, что нужно.

Пока же я ограничусь несколькими замечаниями по поводу того, что мне дала моя личная практика.

Я понял, прежде всего, что для постановки голоса и для выправления дикции мало часов самих уроков.

Уроки пения даются ученикам совсем не для того, чтоб только во время них производить упражнения по постановке голоса или по исправлению дикции. Во время класса надо лишь хорошо усвоить то, что надлежит делать на уроках "тренинга и муштры", сначала под присмотром опытного репетитора, а потом самостоятельно, дома и всюду – в своей повседневной жизни.

Пока новая манера не войдет в жизнь, нельзя считать прививаемое усвоенным. Мы должны следить за тем, чтобы всегда, постоянно говорить на сцене и в жизни правильно и красиво. Надо вводить в употребление, набивать привычку, прививать к себе новое в самой жизни, сделать его однажды и навсегда своей второй натурой. Лишь при этом условии набьется привычка, которая превратится во вторую природу, и нам не придется отвлекать внимание на дикцию в момент сценического выступления. Если же исполнитель роли Чацкого или Гамлета должен будет в момент исполнения роли думать о всех недостатках своего голоса и о неправильности речи, то едва ли это поможет его главной творческой цели. Поэтому советую вам теперь же, на первых двух курсах, однажды и навсегда покончить с элементарными требованиями дикции и звука. Что же касается тонкостей искусства говорить, помогающих художественно, красиво и точно выявлять неуловимые оттенки чувств и мысли, то их вам предстоит разрабатывать в

течение всей жизни.

Я так увлекся пением, что забыл о главной цели моих исканий – о с\_ц\_е\_н\_и\_ч\_е\_с\_к\_о\_й\_р\_е\_ч\_и\_и\_о\_п\_р\_и\_е\_м\_а\_х\_д\_е\_к\_л\_а\_м\_а\_ц\_и\_и.

Но я вспомнил о них и старался говорить так, как научился петь. К удивлению, звук ушел в "zatiloc", и я никак не мог вытащить его в "morda". Когда же в конце концов мне это удалось, то разговорный голос и моя речь сделались неестественными.

Что же это значит?– спрашивал я себя в недоумении.– По-видимому, говорить надо иначе, чем петь? Недаром же так делают профессиональные певцы: они поют иначе, чем говорят!

Мои расспросы и разговоры на эту тему выяснили, что многие из вокалистов поступают так, чтоб не изнашивать во время речи т\_е\_м\_б\_р\_а\_с\_в\_о\_е\_г\_о\_п\_е\_в\_ч\_е\_с\_к\_о\_г\_о\_з\_в\_у\_к\_а.

Но, – решил я, – в нашем деле это излишняя предосторожность, потому что мы и поем-то как раз для того, чтоб г\_о\_в\_о\_р\_и\_т\_ь\_с\_т\_е\_м\_б\_р\_о\_м.

Пришлось много повозиться с этим вопросом, прежде чем добиться истины. В этом мне помог случай. Знаменитый иностранный артист, славившийся своим голосом, дикцией и декламацией, сказал мне: "Раз что голос поставлен правильно, надо говорить совершенно так же, как поют".

С тех пор моя работа получила определенное направление и закипела. Пение чередовалось с речью: попою четверть часа, потом поговорю столько же на установленном звуке. Опять попою и снова поговорю. Так длилось долго, но результатов не было.

Не удивительно!– решил я. Что значит и что могут дать эти несколько часов правильной речи среди целых суток неправильного разговора! Буду все время, постоянно следить за собой и за постановкой голоса! Превращу жизнь в сплошной урок! Таким путем я разучусь говорить неправильно.

Однако не так-то легко привыкнуть к этому, но я делал, что мог, постольку, поскольку выдерживало мое внимание.

В конце концов, почувствовалась какая-то разница в разговорной речи. Стали появляться отдельные удачные звуки, целые фразы, и я замечал, что как раз в такие моменты применялось в разговорной речи то, что было мною найдено в пении. Я говорил в эти минуты так, как пел. Беда только в том, что такая речь длилась у меня недолго, так как звук все время стремился уйти в мягкие части нёба и горла.

И по настоящее время происходит то же. Я не уверен в том, что мне удастся однажды и на всю жизнь поставить голос так, чтоб всегда, постоянно говорить правильно, так, как пою. По-видимому, мне придется перед каждым спектаклем или репетицией направлять голос с помощью предварительных упражнений.

Тем не менее, успех был несомненен. Он заключается в том, что я научился скоро, легко и по произволу в каждую минуту переставлять голос в маску, не только для пения, но и для разговора.

Самый же главный результат работы в том, что у м\_е\_н\_я\_п\_о\_я\_в\_и\_л\_а\_с\_ь\_в\_р\_е\_ч\_и\_т\_а\_к\_а\_я\_ж\_е\_н\_е\_п\_р\_е\_р\_ы\_в\_н\_а\_я

л\_и\_н\_и\_я з\_в\_у\_ч\_а\_н\_и\_я, к\_а\_к\_а\_я в\_ы\_р\_а\_б\_о\_т\_а\_л\_а\_с\_ь в п\_е\_н\_и\_и и б\_е\_з к\_о\_т\_о\_р\_о\_й н\_е м\_о\_ж\_е\_т б\_ы\_т\_ь п\_о\_д\_л\_и\_н\_н\_о\_г\_о и\_с\_к\_у\_с\_т\_в\_а с\_л\_о\_в\_а.

Это то, что я долго искал, о чем постоянно мечтал, что дает красоту и музыкальность как простой, разговорной, так и особенно возвышенной, декламационной речи.

Теперь я познал на самой практике, что такая линия создается в речи только в том случае, когда гласные и согласные сами по себе поют, как и в вокальном искусстве. Если же одни звуки – гласные – тянутся, а следом идущие согласные только стучат, то от этого образуется прорыв, провал, пустота и в результате получается не бесконечная линия, а звуковые обрывки, клочки, восклицания. Вскоре я понял еще, что не только звучащие, но и д\_р\_у\_г\_и\_е – ш\_у\_м\_о\_в\_ы\_е, ш\_и\_п\_я\_щ\_и\_е, с\_в\_и\_с\_т\_я\_щ\_и\_е, з\_ы\_к\_а\_ю\_щ\_и\_е, ц\_ы\_к\_а\_ю\_щ\_и\_е, х\_а\_к\_а\_ю\_щ\_и\_е, р\_ы\_к\_а\_ю\_щ\_и\_е – с\_о\_г\_л\_а\_с\_н\_ы\_е д\_о\_л\_ж\_н\_ы т\_а\_к\_ж\_е у\_ч\_а\_с\_т\_в\_о\_в\_а\_т\_ь к\_а\_к с\_в\_о\_и\_м г\_у\_д\_е\_н\_и\_е\_м, т\_а\_к\_и ш\_у\_м\_а\_м и в с\_о\_з\_д\_а\_н\_и\_и н\_е п\_р\_е\_р\_ы\_в\_н\_о\_й л\_и\_н\_и\_и.

Теперь моя разговорная речь то поет, то гудит, то жужжит, то зыкает, создавая, таким образом, непрерывную линию, меняя тона и окраску звука в зависимости от произносимых гласных и звучащих и шумовых согласных.

Не успел я достаточно порадоваться достигнутым мною успехам, как явилось разочарование.

Дело в том, что мои ученики по опере, где я продолжаю заниматься, подверглись жестокой критике вокалистов и музыкантов за то, что они, в погоне за бесконечной линией и за звучанием согласных, вместо одной гудящей буквы *Б*, *В* или *М*, *Н* поют по несколько таких же букв *Ббб*, *Ммм*, *Ннн* и т. д. Благодаря этому продлению звучание согласной идет за счет гласной.

При таком условии согласная, которая имеет меньше звучания, чем гласная, захватывает большую часть ноты и это отражается на кантилене в пении.

Такое пожирание гласных согласными сильно критиковалось вокалистами.

Конечно, певцы, которые так поступают, ошибаются. Надо петь и говорить по одной, а не по несколько согласных *Б*, *В*, *М*, *Н* и проч. Если же это и допускается, то лишь в первое время, при самой начальной выработке согласных букв. Поэтому я не защищаю такой манеры ни в пении, ни в речи.

Не надо говорить: "Бббйттьиллиннебыть". Такая липкая Дикция напоминает конфету, которая называется "тянучкой". Согласные должны звучать, но они не должны распухать, а гласные не должны сохнуть за счет других букв. Каждая из них пусть занимает определенное для нее место и количество времени звучания.

К концу того периода моей работы, о котором я вам так долго рассказывал, я еще не достиг того, что на нашем языке называется чувством слова или чувством фразы, но несомненно, что в звуках букв и слогов я уже

стал разбираться.

Специалисты будут долго и зло критиковать путь, по которому я шел в своих исканиях, и результаты, которых я достиг. Пусть! Мой прием взят из живой практики, из опыта, и результаты его налицо и поддаются проверке.

Такая критика поможет сдвинуть с места вопрос о постановке сценического голоса и о приемах преподавания, так точно, как и исправления дикции и произношения букв, слогов и слов.

После всего, что я говорил на последнем уроке, я думаю, что вас можно считать достаточно подготовленными для начала сознательной работы как над постановкой звука, так и над дикцией для пения и для сценической речи в драме, – заключил свой урок Аркадий Николаевич.

К этому времени Рахманов привел нового преподавателя дикции, которого нам представили. После небольшого перерыва он дал свой первый урок совместно с Анастасией Владимировной.

Буду ли я вести протоколы этого совместного класса? Не думаю. Все, что говорилось на уроке, достаточно известно и без меня по обычным программам других школ и консерватории. Разница только в том, что исправления дикции производились тут же, под общим присмотром обоих преподавателей, и немедленно вводились в пение по указаниям вокалистки. Наоборот, требования по певческой части переносились тут же в разговорную речь.

#### IV. РЕЧЬ И ЕЕ ЗАКОНЫ

С. 76-126

Сегодня в партере театра висел плакат:

##### РЕЧЬ НА СЦЕНЕ.

По обыкновению, Аркадий Николаевич поздравил нас с новым этапом программы, а потом сказал:

– На предыдущем уроке я объяснил вам, что нужно ч\_у\_в\_с\_т\_в\_о\_в\_а\_т\_ь\_б\_у\_к\_в\_ы\_, с\_л\_о\_г\_и\_и\_о\_щ\_у\_щ\_а\_т\_ь\_и\_х\_д\_у\_ш\_у.

Сегодня нам предстоит говорить то же самое о целых с\_л\_о\_в\_а\_х и ф\_р\_а\_з\_а\_х. Не ждите от меня лекций. Вы их прослушаете на уроке специалиста. Но кое-что, касающееся искусства говорить на сцене, добытое моей практикой, я скажу теперь для того, чтоб подвести вас к новому классу, посвященному "з\_а\_к\_о\_н\_а\_м\_р\_е\_ч\_и".

О них и о слове написано много прекрасных книг. Тщательно изучайте их. Артист должен знать свой язык в совершенстве. К. чему тонкости переживания, если их на сцене будет выражать плохая речь? Первоклассный артист не должен играть на расстроенном инструменте. И в этой области нам окажется необходимой наука. Но только пользуйтесь ею умело и во-время. Нельзя начинать с того, что загромождает голову новичка, а потом выпускать его впервые на сцену, когда он еще не усвоил элементарных сценических



навыков. Ученик растеряется и забудет о науке или, напротив, будет думать только о ней, забыв о сцене. Только в тех случаях наука поможет искусству, когда они будут друг друга поддерживать и дополнять.

На первое время вам нужен элементарный и хорошо приспособленный к нашей специальности учебник. Наиболее подходящим я считаю хорошо разработанную и приспособленную для артистов книгу "Выразительное слово" С. М. Волконского, составленную по Дельсарту, д-ру Решу, по Гутману, по Стебннсу. Эта книга принята в нашей школе для начальных курсов. На нее я буду все время опираться, из нее буду цитировать примеры и выдержки при наших предстоящих вступительных беседах о речи на сцене.

После паузы раздумья Торцов продолжал:

– Я не раз предупреждал вас о том, что каждый человек, войдя на подмостки, должен переучиваться всему сначала: смотреть, ходить, действовать, общаться и, наконец, говорить. Огромное большинство людей плохо, вульгарно пользуются речью в самой жизни, но не замечают этого, так как привыкли к себе и к своим недостаткам. Не думаю, чтобы вы составляли исключение из этого правила. Поэтому, прежде чем приступить к очередной работе, вам необходимо осознать недостатки своей речи, чтоб однажды и навсегда отказаться от распространенной среди актеров привычки постоянно сноситься на себя и ставить в пример свою обычную, неправильную речь для оправдания еще худшей сценической манеры говорить.

На сцене слово и речь находятся в еще более плохом состоянии, чем в самой жизни. В огромном большинстве случаев в театре прилично или недостаточно хорошо д\_о\_к\_л\_а\_д\_ы\_в\_а\_ю\_т\_т\_е\_к\_с\_т\_п\_ь\_е\_с\_ы зрителям. Но и это делается грубо, условно.

Причин много, и первая из них заключается в следующем.

В жизни почти всегда говорят то, что нужно, что хочется сказать ради какой-то цели, задачи, необходимости, ради п\_о\_д\_л\_и\_н\_н\_о\_г\_о\_п\_р\_о\_д\_у\_к\_т\_и\_в\_н\_о\_г\_о\_и\_ц\_е\_л\_е\_с\_о\_о\_б\_р\_а\_з\_н\_о\_г\_о\_с\_л\_о\_в\_е\_с\_н\_о\_г\_о\_д\_е\_й\_с\_т\_в\_и\_я. И даже нередко в тех случаях, когда болтают слова, не задумываясь над ними, делают это для чего-нибудь: чтоб скоротать время, чтоб отвлечь внимание и проч.

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

Кроме того, в жизни говорят о том и под влиянием того, что мы реально или мысленно видим вокруг себя, то, что подлинно чувствуем, о чем подлинно думаем, что в действительности существует. 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.

В жизни мы умеем правильно слушать, потому что нам это интересно или нужно. На сцене же в большинстве случаев мы лишь представляемся внимательными, делаем вид, что слушаем. У нас там нет практической необходимости вникать в чужие мысли и воспринимать чужие слова партнера и роли. Приходится заставлять себя это делать. Но часто такое

насилие кончается наигрышем, ремеслом и штампом.

Кроме того, есть еще досадные условия, убивающие живое человеческое общение. Дело в том, что словесный текст, часто повторяемый на репетициях и на многочисленных спектаклях, з а б а л т ы в а е т с я, и тогда из слов отлетает их внутреннее содержание, а остается механика. Чтобы заслужить себе право стоять на подмостках, нужно что-то делать на сцене. В числе других приемов, заполняющих внутренние пустоты роли, важное место занимает механическое болтание слов.

Благодаря этому у актеров вырабатывается привычка к механической речи на сцене, то есть к бессмысленному произношению зазубренных слов роли, без всякого внимания к их внутренней сущности. Чем больше свободы дается такой привычке, тем острее становится механическая память, а чем больше она обостряется, тем упорнее делается и самая привычка к болтанию на сцене.

Так постепенно вырабатывается специфическая ремесленная, театральная речь.

Скажут, что и в реальной жизни тоже встречается механическое произношение слов, например: "Здравствуйте, как вы поживаете?" – "Ничего, слава богу". – "Прощайте, будьте здоровы".

Особенно сильно сказывается механичность речи в молитвах. Так, например, мой знакомый лишь в зрелых годах понял, что "богородица, деварадуйся" – не два, а три слова.

О чем думает человек, что он чувствует, пока произносит эти механические слова? Ничего не думает и ничего не чувствует касающегося их сути. Они вырываются из нас сами собой в то время, когда мы отвлечены другими переживаниями и мыслями. Совершенно то же происходит и с дьячком в церкви. Пока язык механически произносит текст акафиста, он мысленно занят своими домашними делами. То же наблюдается и в школе: пока ученик отвечает зазубренный урок, он размышляет про себя, какой балл поставит ему учитель. То же явление мы знаем и в театре: пока актер болтает слова роли, он думает о посторонних делах и говорит без удержу, чтоб заполнить пустые, непережитые места роли и чтоб чем-нибудь занять внимание зрителей, которые могут соскучиться. В такие моменты актеры говорят, чтоб говорить и не останавливаться, не заботясь при этом ни о звуке, ни о внутреннем смысле слов, а о том лишь, чтоб процесс говорения выполнялся оживленно и горячо.

Для таких актеров самые чувства и идеи роли – пасынки, а настоящие их дети – слова текста. Вначале, когда впервые читается пьеса, слова, как свои, так и других партнеров, кажутся интересными, новыми, нужными. Но, после того как к ним прислушаются, после того как их затреплют на репетициях, слова теряют сущность, смысл и остаются не в сознании, не в сердце того, кто их произносит, а лишь в мускулах речевого аппарата. С этого момента не важно то, что говорит сам актер или другие. Важно болтать текст роли так, чтоб ни разу не остановиться.

Как бессмысленно, когда актер на сцене, не дослушав того, что ему говорят, или того, что спрашивают, или, не дав договорить другому самой важной мысли, уже торопится оборвать говорящего с ним партнера. Бывает и так, что самое важное слово реплики комкается и не доходит до слушателя, отчего вся мысль теряет смысл и тогда не на что отвечать. Хочется переспросить партнера, но это бесцельно, так как он сам не понимает того, о чем спрашивает. Все эти неправды создают условности, штамп, которые убивают веру в произносимое и самое переживание. Еще хуже, когда актеры сознательно дают словам роли неправильное назначение. Всем известно, что многие из нас пользуются текстом для того, чтоб показать слушателям качество своего звукового материала, дикцию, манеру декламировать и технику речевого аппарата. Такие актеры имеют мало отношения к искусству. Не больше тех приказчиков музыкальных магазинов, которые бойко разыгрывают на всевозможных инструментах замысловатые рулады и пассажи не для того, чтоб передавать произведение композиторов и свое понимание их, а лишь для того, чтоб демонстрировать качество продаваемого товара.

И актеры выводят голосом замысловатые звуковые каденции и фигуры. Они выпевают отдельные буквы, слоги, протягивают их, завывают на них не для того, чтоб действовать и передавать свои переживания, а чтоб показывать голос, чтоб приятно щекотать барабанную перепонку слушателей.

..... 19 . . 2.

Сегодня урок был посвящен п о д т е к с т у.

– Ч т о т а к о е п о д т е к с т ? – спрашивал нас Аркадий Николаевич и тут же отвечал:

– Это не явная, но внутренне ощущаемая "ж и з н ь ч е л о в е ч е с к о г о д у х а" роли, которая непрерывно течет п о д с л о в а м и т е к с т а, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических и других "если б", из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания, из маленьких и больших правд и веры в них, из приспособлений и прочих [элементов]. Это то, что заставляет нас произносить слова роли.

Все эти линии замысловато сплетены между собою, точно отдельные нити жгута. В таком виде они тянутся сквозь всю пьесу по направлению к конечной с в е р х з а д а ч е.

Лишь только всю линию подтекста пронизет чувство, точно подводное течение, создается с к в о з н о е д е й с т в и е пьесы и роли. Оно выполняется не только физическим движением, но и речью: можно действовать не только телом, но и звуком, словами.

То, что в области действия называют с к в о з н ы м д е й с т в и е м, то в области речи мы называем п о д т е к с т о м.

Нужно ли объяснять, что слово, не насыщенное изнутри и взятое отдельно, само по себе, является простым звуком, кличкой, – говорил Аркадий Николаевич.

Текст роли, состоящий из таких кличек, – ряд пустых звуков.

Вот, например, слово "люблю". Оно только смешит иностранца непривычностью звуковых сочетаний. Для него оно пусто, так как не слито с красивыми внутренними представлениями, возвышающими душу. Но лишь только чувство, мысль или воображение оживят пустые звуки, создается иное к ним отношение, как к содержательному слову. Тогда те же звуки "люблю" становятся способными зажечь страсть в человеке и изменить его жизнь. Слово "вперед", оживленное изнутри патриотическим чувством, способно послать целые полки на верную смерть. Самые простые слова, передающие сложные мысли, изменяют все наше мировоззрение. Недаром же слово является самым конкретным выразителем человеческой мысли.

Слово может возбуждать и все наши пять чувств. В самом деле, стоит напомнить название музыкальных произведений, имя художника, название блюд, любимых духов и прочее и прочее и вы вспомните слуховые и зрительные образы, запахи, вкусовые или осязательные ощущения того, о чем говорит слово.

Оно может даже возбуждать болевые ощущения. Так, например, в книге "Моя жизнь в искусстве" приводится случай, когда от рассказа о зубной боли у самой слушающей разболелся зуб.

На сцене не должно быть бездушных, бесчувственных слов. Там не нужны безидейные, так точно, как и бездейственные слова.

На подмостках слово должно возбуждать в артисте, в его партнерах, а через них и в зрителе всевозможные чувствования, хотения, мысли, внутренние стремления, внутренние образы воображения, зрительные, слуховые и другие ощущения пяти чувств.

Все это говорит о том, что слово, текст роли ценны не сами по себе и для себя, а тем внутренним содержанием или п\_о\_д\_т\_е\_к\_с\_т\_о\_м, который в них вложен. Об этом мы часто забываем, когда приходим на подмостки.

Мы не должны также забывать о том, что напечатанная пьеса не является еще законченным произведением, пока она не будет исполнена на сцене артистами и оживлена их живыми человеческими чувствами, совершенно так же и писанная музыкальная партитура еще не симфония, пока ее не исполнит оркестр музыкантов в концерте.

Лишь только люди – исполнители симфонии или пьесы – оживят изнутри своим переживанием подтекст передаваемого произведения, в нем, так точно, как и в самом артисте, вскроются душевные тайники, внутренняя сущность, ради которых создавалось творчество. Смысл творчества в п\_о\_д\_т\_е\_к\_с\_т\_е. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова – от поэта, подтекст – от артиста. Если б было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтоб смотреть актера, а сидел бы дома и читал пьесу.

Только на подмостках театра можно узнать сценическое произведение

во всей его полноте и сущности. Только на самом спектакле можно почувствовать подлинную ожившую душу пьесы в ее подтексте, созданном и передаваемом артистом каждый раз и при каждом повторении спектакля.

Артист должен создавать музыку своего чувства на текст пьесы и научиться петь эту музыку чувства словами роли. Когда Мы услышим мелодию живой души, только тогда мы в полной мере оценим по достоинству и красоту текста и то, что он в себе скрывает.

Вы знаете теперь по курсу первого года, что такое в\_н\_у\_т\_р\_е\_н\_н\_я\_я\_л\_и\_н\_и\_я\_р\_о\_л\_и с ее сквозным действием, с\_в\_е\_р\_х\_з\_а\_д\_а\_ч\_е\_й, создающими п\_е\_р\_е\_ж\_и\_в\_а\_н\_и\_е. Вы знаете также, как складывать в себе эти внутренние линии и как с помощью психотехники вызывать переживание, когда оно не рождается само собой, интуитивно.

Весь этот процесс остается обязательным и в области слова и речи. Но есть одно важное добавление. Ему придется посвятить несколько уроков. Поэтому до следующего раза.

..... 19... г.

– "Облако"... "война"... "коршун"... "сирень"... – произносил бесстрастно Аркадий Николаевич, отделяя одно слово от другого долгой остановкой. Так начался сегодняшней урок.

... Как вы заботились о том, чтоб передаваемая вами картина была похожа на оригинал, то есть на те в\_и\_д\_е\_н\_и\_я, которые вызвала в вас мысленная поездка на вокзал.

Если б вы проделывали всегда на сцене этот нормальный процесс с такой же любовью и произносили слова роли с таким же проникновением в их сущность, вы скоро сделали бы великими артистами.

После некоторой паузы Аркадий Николаевич стал на разные манеры повторять слово "облако" и спрашивал нас, о каком облаке он говорил. Мы более или менее удачно угадывали. При этом облако представлялось нам то легкой дымкой, то причудливым видением, то страшной грозовой тучей и т. д.

Как, чем передавались Аркадием Николаевичем эти разные образы? Интонацией? Мимикой? Собственным отношением к рисуемому образу? Глазами, которые искали, рассматривали на потолке несуществующие образы?

– И тем, и другим, и пятым, и двадцатым! – сказал нам Аркадий Николаевич. – Спросите природу, подсознание, интуицию, не знаю еще что, как и чем они передают другим свои в\_и\_д\_е\_н\_и\_я. Я не люблю и боюсь слишком уточнять вопросы, в которых я не компетентен. Поэтому не будем мешать работе подсознания, а лучше научимся завлекать в творчество свою душевную органическую природу и сделаем чутким и отзывчивым наш речевой, звуковой и иные аппараты воплощения, с помощью которых можно передавать свои внутренние чувствования, мысли, видения и проч...

...Торцов: – Природа устроила так, что мы, при словесном общении с другими, сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном. Если же мы слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом слышанное.

Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить – значит рисовать зрительные образы.

Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении на сцене говорить не столько уху, сколько глазу.

Таким образом, из сегодняшнего урока вы узнали, что нам нужен не простой, а иллюстрированный подтекст пьесы роли.

..... 19 .. г.

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич вызвал Шустова и велел ему прочесть что-нибудь. Но Паша не халтурит и у него нет репертуара.

– В таком случае идите на сцену и произнесите такие фразы или даже целый рассказ:

"Я был сейчас у Ивана Ивановича. Он в ужасном состоянии: его жена убежала. Пришлось ехать к Петру Петровичу, рассказать о случившемся и просить его помочь успокоить беднягу".

Паша произнес фразу, но неудачно, и Аркадий Николаевич сказал ему:

– Я не поверил ни одному вашему слову и не почувствовал, что вам надо и хочется говорить эти чужие слова. Да и не удивительно. Разве можно произносить их искренне без мысленных представлений, создаваемых вымыслами воображения, магическим "если б" и предлагаемыми обстоятельствами? Необходимо знать и видеть их своим внутренним зрением. Но вы сейчас не знаете и не видите того, что вызвало заданные вам слова об Иване Ивановиче и Петре Петровиче. Придумайте же тот вымысел воображения, магическое "если б" и предлагаемые обстоятельства, которые дадут вам право произнести эти слова. Мало того, вы не только узнайте, но постарайтесь ясно увидеть все то, что образно, зрительно нарисует вам ваш вымысел воображения.

Вот когда вы все это выполните, тогда чужие, заказанные вам слова сделаются вашими собственными, нужными, необходимыми; тогда вы узнаете, кто этот Иван Иванович, кто бежавшая от него жена, кто этот Петр Петрович, где и как они живут, какие между ними и вами взаимоотношения. [Когда вы] увидите их своим внутренним зрением, представьте себе, где, как, с кем они живут, Иван Иванович и Петр Петрович станут для вас реальными



д\_р\_у\_г\_о\_й и л и н е т. О\_б э\_т\_о\_м п\_о\_з\_а\_б\_о\_т\_я\_т\_с\_я  
м\_а\_т\_у\_ш\_к\_а-п\_р\_и\_р\_о\_д\_а и б\_а\_т\_ю\_ш\_к\_а-п\_о\_д\_с\_о\_з\_н\_а\_н\_и\_е.  
Ваше дело хотеть внедрять, а хотения порождают действия.

Одно дело выйти перед почтеннейшей публикой: "тра-та-та" да "тра-та-та", поболтал и ушел. Совсем другое дело выступить и действовать!

Одна речь актерская, другая – человеческая.

Мы не только чувствуем эти области жизни, но и видим их нашим внутренним зрением.

... .. 19... г.

– Итак, одна из миссий слова на сцене в том, чтобы общаться с партнером созданным внутри иллюстрированным подтекстом роли или самому каждый раз просматривать его, – говорил Аркадий Николаевич в начале урока.

Проверим, правильно ли выполняет эту миссию речи Веселовский.

Идите на подмостки и прочтите мне, что хотите.

– "Яклянусь тебе ненаглядная, что... | могу жить насветелишь... | с тобой одной и | ... погибну когда ты увидишь | отменяв ту глубокую | тьму, где мы | ... встретимся снова... | востой...", – декламировал Веселовский своей обычной скороговоркой и с бессмысленными остановками, которые превращают прозу в плохие стихи, а стихи в еще худшую прозу.

– Я ровно ничего не понимаю, не пойму и дальше, если вы будете продолжать ломать фразы, как вы это делали сейчас, – сказал ему Торцов. – При таком чтении нельзя серьезно говорить не только о подтексте, о видении, но и о самом тексте. У вас он слетает с языка произвольно, случайно, помимо воли и сознания, в зависимости от количества воздуха, припасенного для выдыхания.

Поэтому, прежде чем говорить дальше, следует водворить порядок в словах монолога и правильно соединить их в группы, в семьи или, как некоторые называют, в р\_е\_ч\_е\_в\_ы\_е\_т\_а\_к\_т\_ы. Только после этого можно будет разобрать, какое слово к какому относится, и понять, из каких частей складывается фраза или целая мысль.

Для того чтобы делить речь на такты, нужны остановки, или, иначе говоря, л\_о\_г\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_е\_п\_а\_у\_з\_ы.

Как вам, вероятно, известно, у них одновременно два противоположных друг другу назначения: с\_о\_е\_д\_и\_н\_я\_т\_ь\_с\_л\_о\_в\_а\_в\_г\_р\_у\_п\_п\_ы (и л и в р\_е\_ч\_е\_в\_ы\_е\_т\_а\_к\_т\_ы), а г\_р\_у\_п\_п\_ы\_о\_т\_ь\_е\_д\_и\_н\_я\_т\_ь\_д\_р\_у\_г\_о\_т\_д\_р\_у\_г\_а.

Знаете ли вы, что от той или иной расстановки л\_о\_г\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_х\_п\_а\_у\_з может зависеть судьба и сама жизнь человека? Например: "Простить нельзя сослать в Сибирь".

Как понять такой приказ, пока фраза не разделена логическими паузами?

Расставьте их, и только после этого станет ясен истинный смысл слов.



"Простить | – нельзя сослать в Сибирь!" или "Простить нельзя | – сослать в Сибирь!" В первом случае – помилование, во втором – ссылка.

Расставьте же остановки в вашем монологе и прочтите его снова; только тогда мы поймем его содержание.

Веселовский с помощью Аркадия Николаевича разделил фразы на группы слов и потом начал по-новому читать монолог, но после второго такта он был остановлен Торцовым.

– Между двумя логическими паузами нужно произносить текст, по возможности, нераздельно, слитно, почти как одно слово. Нельзя ломать текст и выплевывать его по частям, как это делаете вы.

Бывают, конечно, исключения, которые заставляют делать остановки среди такта. Но на это есть свои правила, которые вам объяснят в свое время.

– Мы знаем их, – заспорил Говорков. – Речевые такты, чтение по знакам препинания. Этому же, извините, пожалуйста, еще в первом классе начальной школы учат.

– Если вы это знаете, то и говорите правильно, – отвечал ему Аркадий Николаевич. – Мало того, доведите эту правильность на сцене до последних пределов привычной необходимости.

Берите почаще книгу, карандаш, читайте и размечайте прочитанное по речевым тактам. Набейте себе в этом ухо, глаз и руку. Чтение по речевым тактам скрывает в себе еще одну более важную практическую пользу: о\_н\_о\_п\_о\_м\_о\_г\_а\_е\_т\_с\_а\_м\_о\_м\_у\_п\_р\_о\_ц\_е\_с\_с\_у\_п\_е\_р\_е\_ж\_и\_в\_а\_н\_и\_я.

Разметка речевых тактов и чтение по ним необходимы еще потому, что они заставляют анализировать фразы и вникать в их сущность. Не вникнув в нее, не скажешь правильно фразы.

Привычка говорить по тактам сделает вашу речь не только стройной по форме, понятной по передаче, но и глубокой по содержанию, так как заставит вас постоянно думать о сущности того, что вы говорите на сцене. Пока это не будет достигнуто, вам бесцельно приступать не только к выполнению одной из важных задач слова, то есть к\_п\_е\_р\_е\_д\_а\_ч\_е\_и\_л\_л\_ю\_с\_т\_р\_и\_р\_о\_в\_а\_н\_н\_о\_г\_о\_п\_о\_д\_т\_е\_к\_с\_т\_а\_м\_о\_н\_о\_л\_о\_г\_а, но даже и к предварительной работе по с\_о\_з\_д\_а\_н\_и\_ю\_в\_и\_д\_е\_н\_и\_й, и\_л\_л\_ю\_с\_т\_р\_и\_р\_у\_ю\_щ\_и\_х\_п\_о\_д\_т\_е\_к\_с\_т.

Работу по речи и слову надо начинать всегда с\_д\_е\_л\_е\_н\_и\_я\_н\_а\_р\_е\_ч\_е\_в\_ы\_е\_т\_а\_к\_т\_ы\_и\_л\_и, и\_н\_а\_ч\_е\_г\_о\_в\_о\_р\_я, с\_р\_а\_с\_с\_т\_а\_н\_о\_в\_к\_и\_л\_о\_г\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_х\_п\_а\_у\_з.

... .. 19... 2.

У\_с\_л\_о\_в\_а\_и\_у\_р\_е\_ч\_и\_е\_с\_т\_ь\_с\_в\_о\_я\_п\_р\_и\_р\_о\_д\_а, к\_о\_т\_о\_р\_а\_я\_т\_р\_е\_б\_у\_е\_т\_д\_л\_я\_к\_а\_ж\_д\_о\_г\_о\_з\_н\_а\_к\_а\_п\_р\_е\_п\_и\_н\_а\_н\_и\_я\_с\_о\_о\_т\_в\_е\_т\_с\_т\_в\_у\_ю\_щ\_е\_й\_и\_н\_т\_о\_н\_а\_ц\_и\_и. В этом-то свойстве природы знаков препинания и скрыто как раз то, что может успокоить вас и удержать от торопливости. Вот почему я останавливаюсь на этом вопросе!

Прочтите мне монолог Отелло по этим знакам препинания (по запятым

и точкам) и с соблюдением присущих им фонетических рисунков (интонации).

Когда началось чтение монолога, то мне показалось, что я заговорил на чужом языке. Прежде чем произносить слово, пришлось соображать, искать что-то, догадываться, замаскировывать то, что вызывало сомнение, и... я остановился, так как не мог читать дальше.

– Это доказывает, что вы не знаете п\_р\_и\_р\_о\_д\_ы\_в\_а\_ш\_е\_г\_о\_я\_з\_ы\_к\_а и, в ч\_а\_с\_т\_н\_о\_с\_т\_и, п\_р\_и\_р\_о\_д\_ы\_з\_н\_а\_к\_о\_в\_п\_р\_е\_п\_и\_н\_а\_н\_и\_я. Будь иначе, вы бы легко выполнили данную вам задачу.

Запомните же этот случай. Он должен лишний раз убедить вас в необходимости тщательного изучения законов речи.

Таким образом, теперь знаки препинания мешают вам говорить. Постараемся же сделать так, чтобы они, напротив, помогали вам!

Я не могу [выполнить] поставленной задачи со всеми знаками препинания, – продолжал Аркадий Николаевич. – Поэтому выберу для показательного опыта лишь один из них. Если опыт будет удачен и убедит вас, я думаю, вы сами захотите познать таким же образом природу всех других знаков препинания.

Повторяю, моя задача не учить, а лишь убедить вас самих учиться з\_а\_к\_о\_н\_а\_м\_р\_е\_ч\_и. Беру для нашего опыта з\_а\_п\_я\_т\_у\_ю, потому что она почти одна действует в избранном вами монологе Отелло.

Вспомните, что вам инстинктивно хочется сделать при всякой запятой?

Прежде всего, конечно, остановку. Но перед ней на последнем слоге последнего слова вам захочется загнуть звук кверху (не ставя ударения, если оно не является логически необходимым). После этого оставьте на некоторое время верхнюю ноту висеть в воздухе.

При этом загибе звук переносится снизу вверх, точно предмет с нижней полки на более высокую. Эти поднимающиеся кверху фонетические линии получают самые разнообразные изгибы и высоты: на терцию, на квинту, на октаву, с коротким резким повышением, с широким плавным и невысоким размахом и проч.

Самое замечательное в природе запятой то, что она обладает чудодейственным свойством. Ее загиб, точно поднятая для предупреждения рука, заставляет слушателей терпеливо ждать продолжения недоконченной фразы. Чувствуете ли вы, как это важно, особенно для таких нервных людей, как вы, или для таких торопыг, как Веселовский. Если только вы поверите тому, что после звукового загиба запятой слушающие непременно будут терпеливо ждать продолжения и завершения начатой фразы, то вам не для чего будет торопиться. Это не только успокоит вас, но и заставит искренно полюбить запятую со всеми присущими ей природными свойствами.

Если б вы знали, какое это наслаждение при длинном рассказе или фразе, вроде той, которую вы только что говорили, загнуть фонетическую линию перед запятой и уверенно ждать, зная, наверное, что никто вас не прервет и не заторопит.

Со всеми другими знаками препинания происходит то же самое. Наподобие запятой, их интонация обязывает партнера; так, например, вопрос обязывает слушающего к ответу...

Аркадий Николаевич сделал сильный загиб вверх, как полагается перед запятой, и... замолчал. Мы терпеливо ждали...

– Ваше восклицание обязывает слушающего к сочувствию... (опять повторился тот же маневр и наше терпеливое ожидание)... двоеточие – к усиленному вниманию партнера, ожидающего, что будут говорить дальше. Вот эти временные переключивания обязательств на другого гарантируют вам спокойствие при ожидании, так как остановки делаются нужны тому, с кем вы говорите, кто прежде вас нервил и торопил. Согласны вы со мной?

Аркадий Николаевич закончил вопросительную фразу очень четким "голосовым кваканием" и ждал ответа. Мы искали, что сказать ему, но не находили и волновались, а он был совершенно спокоен, так как не от него, а от нас создалась задержка.

Во время этой паузы Аркадий Николаевич рассмеялся и тут же пояснил причину.

– Недавно я хотел объяснить новой горничной, куда надо вешать ключ от парадной двери, и говорю ей: "Вчера вечером, проходя по передней мимо двери и увидев ключ в замке..."

Сделав великолепный загиб, я забыл, что хотел сказать дальше, замолчал и ушел в кабинет.

Прошло добрых пять минут. Слышу стук. Просовывается в дверь голова горничной с любопытным глазом и вопросительным выражением лица: – "Увидев ключ в замке..." и что же? -- допытывалась она.

Как видите, загиб перед запятой действует на протяжении целых пяти минут, требуя для завершения фразы финального понижения звука перед точкой. Это требование не считается ни с каким препятствием.

В конце урока, подводя итог тому, что было сделано, Аркадий Николаевич предсказал мне, что скоро я перестану бояться остановок, потому что узнал секрет, как заставлять других ждать себя. Когда же я, кроме того, пойму, как можно использовать остановки для усиления четкости, выразительности и силы речи, для укрепления и усиления общения, то я не только перестану бояться пауз, а, напротив, начну любить их и буду даже злоупотреблять ими.

.. . . . . 19 . . 2.

Аркадий Николаевич вошел сегодня в класс очень бодрый и вдруг, неожиданно, ни с того ни с сего, заявил нам очень спокойно, но чрезвычайно твердо и безапелляционно:

– Если вы не будете внимательно относиться к моим урокам, то я откажусь от занятий с вами.

Произошло замешательство. Мы переглянулись между собой и уже собирались уверить его, что все присутствующие не только с интересом, но и

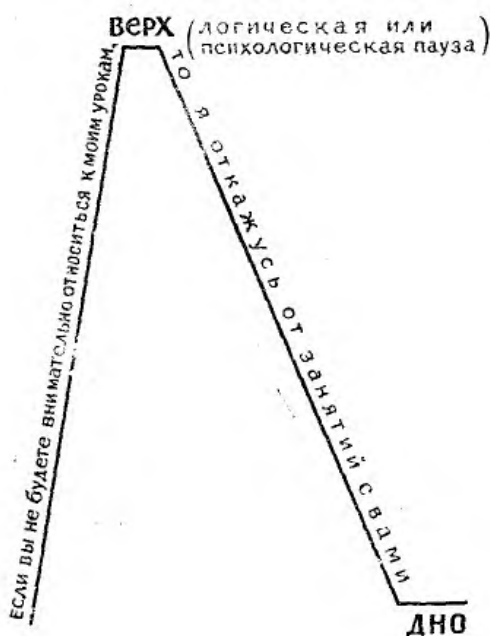
с увлечением относятся к его урокам. Но ученики не успели еще сказать это, как Аркадий Николаевич рассмеялся.

– Вы чувствуете, в каком я хорошем настроении? – говорил он нам оживленно и радостно. – В самом лучшем и добродушном, потому что сейчас прочел в газетах об огромном успехе моего любимого ученика. Но мне стоило проделать голосовую интонационную фигуру, которую требует природа слова и речи для передачи определенности, твердости и безапелляционности, и я превратился для вас в строгого, сердитого и брюзжащего педагога!!

Обязательная интонация и звуковой рисунок существуют не только для отдельных слов и знаков препинания, но и для целых фраз и периодов.

Они имеют определенные формы, подсказанные самой природой. У них свои названия. Так, например, ту интонационную фигуру, которой я воспользовался сейчас, называют в книге "Выразительное слово" "двухколенным периодом". В ней после звукового повышения, на самом верху, там, где запятая сливается с логической паузой, после загиба и временной остановки речи голос резко падает вниз на самое дно, как показывает этот рисунок.

Аркадий Николаевич начертил его на бумаге.



– Эта  
обязательной.

интонация является  
Существует много

других фонетических рисунков для целой фразы, но я не демонстрирую их вам, так как не преподаю самого предмета, а только говорю с вами о нем.

Артисты должны знать все эти звуковые рисунки и вот, между прочим, для какой цели.

На сцене от смущения и от других причин нередко голосовой диапазон говорящего помимо воли суживается, а фонетические фигуры теряют свой рисунок.

Это особенно относится к русским артистам.

Мы по своей национальной особенности склонны всегда говорить в м\_и\_н\_о\_р\_е, в противоположность романским народам, которые любят

м\_а\_ж\_о\_р. На сцене это наше свойство еще сильнее обостряется.

Там, где французский актер при радостном восклицании дает на ударном слове фразы звонкий *dièse*, мы, русские, иначе расположим интервалы и, где можно, сползем на *bémol*<sup>9</sup>. Кроме того, там, где француз для яркости интонации расширит фразу до самой высокой ноты своей голосовой тесситуры, там русский не дотянет две-три ноты сверху. Там, где француз при точке опустит голос глубоко вниз, русский актер подрежет снизу несколько нот и тем ослабит определенность точки. Когда такое обкрадывание себя происходит в отечественных пьесах, это проходит незаметно. Но когда мы беремся за Мольера или за Гольдони, то наша русская интонация вносит налет славянской грусти и минора туда, где должен царить полнозвучный мажор. В этих случаях, если не поможет подсознание, интонация артиста делается, против его намерения, неправильной, недостаточно разнообразной.

Как же исправить ее? Те, кто не знает обязательных фонетических рисунков, требуемых для данной фразы, окажутся в безвыходном положении.

И в этом случае законы речи окажут вам услугу.

Итак, если интонация изменит вам, идите от внешнего звукового рисунка к его оправданию и дальше, к процессу естественного переживания.

В это время в класс вошел шумливый секретарь Аркадия Николаевича и вызвал его.

Торцов ушел, сказав, что через десять минут вернется.

Создался перерыв, которым воспользовался Говорков для своих очередных протестов. Его возмущало насилие. По его мнению, законы речи убивают свободу творчества, навязывая актеру какие-то обязательные интонации.

Иван Платонович совершенно справедливо доказывал, что Говорков называет насилием то, что является естественным свойством нашего языка. Но он, Рахманов, привык считать исполнение природных требований высшей свободой. Насилием же над природой он считает противоестественные интонации условной декламации, которую так упорно отстаивает Говорков. Последний в подтверждение своего мнения сносился на какую-то провинциальную актрису Сольскую, вся прелесть которой в неправильности речи.

– Это ее жанр, понимаете ли! – убеждал Говорков. – Научите ее законам речи, и не будет, знаете ли, Сольских!

– И слава богу, дорогой мой! Слава богу, что не будет! – в свою очередь убеждал Рахманов. – Если Сольской нужно неправильно говорить для характерности роли, пусть говорит. Я ей аплодирую. Аплодирую, говорю!! Но если скверная речь происходит не от характерности, то это не в плюс, а в минус артистке. Кокетничать плохой речью – грех и безвкусие. Вот дело-то какое! Скажите ей, дорогой мой, что она станет еще очаровательнее, если будет делать то же, что делает теперь, но при правильной речи. Тогда ее прелести еще лучше дойдут до зрителей. Лучше дойдут, дружочек мой,

потому что их не будет дискредитировать безграмотность.

– То утверждают, что нужно говорить, как в жизни, то, понимаете ли, по каким-то законам! Но извините же, пожалуйста, надо же сказать определенно, что нужно для сцены?! Значит, там нужно говорить как-то иначе, не так, как в жизни, а как-то по-особенному? – спрашивал Говорков.

– Именно, именно, дорогой мой! – подхватил его вопрос Иван Платонович. – Не так, как в жизни, а "по-особенному". Штука-то какая! На сцене нельзя говорить так безграмотно, как в жизни.

Шумливый секретарь прервал спор. Он объявил, что Аркадий Николаевич не вернется сегодня в класс.

Взамен его урока был класс Ивана Платоновича – "тренинга и муштры".

..... 19... 2.

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич заставил меня несколько раз прочесть монолог Отелло с хорошими звуковыми загибами перед каждой запятой.

Сначала эти повышения были формальны, мертвы. Но потом одно из них напомнило мне о верной жизненной интонации, и тотчас же в душе зашевелилось что-то теплое, родное.

Ободрившись и постепенно осмелев, я стал удачно и неудачно делать в монологе Отелло всевозможные звуковые загибы: с коротким, с широким размахами, с малым и очень большим повышениями. И каждый раз, когда я попадал на верный фонетический рисунок, внутри у меня шевелились все новые и самые разнообразные эмоциональные воспоминания.

"Вот где настоящая основа техники речи, не придуманная, а подлинная, органическая! Вот как сама природа слова, извне, через интонацию, воздействует на эмоциональную память, на чувство и на переживание!" – думал я про себя. Теперь меня тянуло подольше задержаться на паузах после загибов, так как мне хотелось не только понять, но и до конца дочувствовать то, что оживало внутри.

Тут случился скандал, недоразумение. Я так отвлекся всеми этими чувствами, мыслями и пробами, что забыл текст, середине монолога остановился, растерял все мысли, слова и... не dokonчил чтения. Тем не менее Аркадий Николаевич меня очень хвалил.

– Скажите пожалуйста! – радовался он. – Не успел я вам напророчить, как вы уже вошли во вкус остановок и стали смаковать их! Вы не только выполнили все л\_о\_г\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_е\_п\_а\_у\_з\_ы, но и переделали многие из них в п\_с\_и\_х\_о\_л\_о\_г\_и\_ч\_е\_с\_к\_и\_е. Что ж, это очень хорошо, вполне дозволено, но только при условии, чтоб, во-первых, психологическая пауза не уничтожала функций логической паузы, а, напротив, усиливала бы их и, во-вторых, чтоб психологическая пауза все время выполняла предназначенные ей задачи.

В противном случае неизбежно произойдет то, что только что

получилось с вами, то есть сценическое недоразумение.

Вы поймете мои слова и предостережения только после того, как я объясню вам природу логических и психологических пауз. Вот в чем она заключается: в то время как логическая пауза механически формирует такты, целые фразы и тем помогает выяснять их смысл, психологическая пауза дает жизнь этой мысли, фразе и такту, стараясь передать их подтекст. Если без логической паузы речь безграмотна, то без психологической она безжизненна.

Логическая пауза пассивна, формальна, бездейственна; психологическая – непременно всегда активна, богата внутренним содержанием.

Логическая пауза служит уму, психологическая – чувству.

Митрополит Филарет сказал: "Пусть речь твоя будет [скупа], а молчание – красноречиво".

Вот это "красноречивое молчание" и есть психологическая пауза. Она является чрезвычайно важным орудием общения. Вы сами почувствовали сегодня, что нельзя не использовать для творческой цели такой паузы, которая сама говорит без слов. Она заменяет их взглядами, мимикой, лучеиспусканием, намеками, едва уловимыми движениями и многими другими сознательными и подсознательными средствами общения.

Все они умеют досказать то, что недоступно слову, и нередко действуют в молчании гораздо интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь. Их бессловесный разговор может быть интересен, содержателен и убедителен не менее, чем словесный.

В паузе нередко передают ту часть подтекста, которая идет не только от сознания, но и от самого подсознания, которая не поддается конкретному словесному выражению.

Эти переживания и их выявления, как вам известно, наиболее ценны в нашем искусстве.

Знаете ли вы, как высоко ценится психологическая пауза?

Она не подчиняется никаким законам, а ей подчиняются все без исключения законы речи.

Там, где, казалось бы, логически и грамматически невозможно сделать остановки, там ее смело вводит психологическая пауза. Например: представьте себе, что наш театр едет за границу. Всех учеников берут в поездку, за исключением двух. – Кто же они? – спрашиваете вы в волнении у Шустова. – Я и... (психологическая пауза, чтоб смягчить готовящийся удар или, напротив, чтобы усилить негодование) ... и... ты! – отвечает вам Шустов.

Всем известно, что союз "и" не допускает после себя никаких остановок. Но психологическая пауза не стесняется нарушить этот закон и вводит незаконную остановку. Тем большее право имеет психологическая пауза заменить собою логическую, не уничтожая ее.

Последней отведено более или менее определенное, очень небольшое

время длительности. Если это время затягивается, то бездейственная логическая пауза должна скорее переродиться в активную психологическую. Длительность последней неопределенна. Эта пауза не стесняется временем для своей работы и задерживает речь настолько, насколько это ей нужно для выполнения подлинного продуктивного и целесообразного действия. Она направлена к сверхзадаче по линии подтекста и сквозного действия и потому не может не быть интересной.

Тем не менее, психологическая пауза очень сильно считается с опасностью затяжки, которая начинается с момента остановки продуктивного действия. Поэтому, прежде чем это произойдет, психологическая пауза спешит уступить свое место речи и слову.

Беда, если момент будет упущен, ибо в этом случае психологическая пауза выродится в простую остановку, которая создает сценическое недоразумение. Такая остановка – дыра на художественном произведении.

Именно это и произошло с вами сегодня, и я спешу объяснить вам вашу ошибку, чтоб предупредить повторение ее в будущем.

Сколько хотите – заменяйте логические паузы психологическими, но зря не перетягивайте их.

Теперь вы знаете то, что представляют собой паузы нашей сценической речи. Вы понимаете также в общих чертах, как ими пользоваться. Пауза – важный элемент нашей речи и один из главных ее козырей.

...И н т о н а ц и я и п а у з а с а м и п о с е б е, п о м и м о с л о в, о б л а д а ю т с и л о й э м о ц и о н а л ь н о г о в о з д е й с т в и я н а с л у ш а т е л е й.

Сегодня, после того как я опять прочел [монолог] Отелло, Аркадий Николаевич сказал мне:

– Вот теперь монолог не только с л у ш а е т с я, п о н и м а е т с я, но и начинает чувствоваться, правда, пока еще недостаточно сильно.

Чтоб добиться этой силы, я при следующем чтении попросту, поактерски, нажал педаль или, иначе говоря, наиграл страсть ради самой страсти. От этого, конечно, явилось напряжение, торопливость и благодаря им я смял и перепутал все такты.

– Что же вы сделали?! – всплеснул руками Аркадий Николаевич. – Одним разом смахнули всю нашу огромную работу! Убили даже смысл, логику!

– Я хотел оживить и усилить... – оправдывался я, сконфуженный.

– Да разве вы не знаете, что сила заключается в логике и в последовательности, а вы их уничтожаете! Приходилось ли вам слышать на сцене или в самой жизни совсем простую речь, без особых голосовых усиления, повышений и понижений, без чрезмерного расширения звуковых интервалов, без сложных фонетических фигур и рисунков интонаций?

Несмотря на отсутствие всех этих приемов усиления выразительности,



совсем простая речь нередко производит неотразимое впечатление своей убедительностью, ясностью воспроизводимой мысли, отчетливостью и точностью словесного определения, передаваемого логикой, последовательностью, четкой группировкой слов и построением фразы, выдержкой передачи.

Логическая пауза принимает живое участие в такой речи, она способствует силе воздействия и убедительности.

Так пользуйтесь же ею, а вы ее уничтожаете. И м е н н о р а д и  
с и л ы, к о т о р у ю в ы и щ е т е, у ч и т е с ь п р е ж д е  
в с е г о г о в о р и т ь л о г и ч н о и  
п о с л е д о в а т е л ь н о, с п р а в и л ь н ы м и  
о с т а н о в к а м и.

Я поспешил вернуть монологу его прежнюю форму, четкость, но вместе с ними опять явилась и прежняя сухость.

Я чувствовал себя в заколдованном кругу, из которого не находил выхода.

– Теперь мы убедились, что вам еще рано думать о силе. Она сама создается от совокупности многих условий и возможностей. Их-то мы и будем искать.

Где? В чем?

Разные актеры по-разному понимают с и л у в речи. Вот, например, есть такие, которые ищут ее в физическом напряжении. Они стискивают кулаки и пыжатася всем телом, деревенеют, доходят до судорог ради усиления воздействия на зрителей. Благодаря такому приему их голос выдавливается из речевого аппарата, вот так, с таким же напором, с каким я сейчас толкаю вас вперед, по г о р и з о н т а л ь н о й л и н и и.

На нашем актерском жаргоне такой нажим на звук ради его силы называется "и г р о й н а в о л ь т а ж е" (на напряжении). Но такой прием не создает силы, а лишь крик, ор и сдавленный хрип на суженном голосовом диапазоне.

Проверьте это на себе и скажите на нескольких нотах секунды или терции, со всей внутренней силой, которая вам доступна, такую фразу: "Я не могу больше выносить этого!!"

Я исполнил приказание.

– 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 удушенника.

– Вот результат "вольтаж" ради самой громкости, то есть

напряженного физического выпихивания из себя звука по горизонтальной линии,— указал мне Аркадий Николаевич.

Теперь попробуйте сделать другой, противоположный опыт, а именно: ослабьте совершенно мышцы голосового аппарата, уберите "вольтаж", не наигрывайте никаких страстей, не заботьтесь ни о какой силе и скажите мне ту же фразу, но на самой широкой голосовой тесситуре и притом с хорошо оправданной интонацией. Для этого нафантазируйте волнующие вас предлагаемые обстоятельства.

Вот какой вымысел пришел мне в голову.

Если б я был преподавателем и кто-нибудь из учеников, подобно Говоркову, в третий раз опоздал в класс на полчаса, что бы я сделал для прекращения впредь подобной распушенности?!

При таком обосновании фраза произнеслась довольно легко и голосовой диапазон сам собой, естественно, расширился.

– Видите, фраза получилась куда сильнее прежнего крика и вам не потребовалось никаких потуг, – объяснил мне Аркадий Николаевич.

Теперь скажите мне те же слова с еще более расширенным диапазоном, не на квинте, как последний раз, а на целой, хорошо оправданной октаве.

Пришлось придумывать новый вымысел для предлагаемых обстоятельств, а именно: допустим, что, несмотря на мои категорические требования, выговоры, записи, предупреждения, протоколы, Говорков снова опоздал не на полчаса, а на целый час. Все меры использованы и нужна последняя, высшая.

– "Я не могу больше терпеть этого!!!" – сама собой вырвалась фраза, не громко, так как я удерживал себя, предполагая, что чувство мое еще не созрело.

– Видите! – обрадовался Аркадий Николаевич.-- Вышло сильно, не громко и без всякой потуги. Вот что сделало движение звука вверх, вниз, так сказать, по вертикальному направлению, без всякого "вольтаж", то есть без нажима по горизонтальной линии, как это было в предыдущем опыте. Когда вам нужна будет сила, рисуйте голосом и интонацией сверху и вниз самые разнообразные фонетические рисунки, как вы делаете это мелом на этой вертикальной плоскости черной классной доски.

Не берите же примера с тех актеров, которые ищут с\_и\_л\_у\_р\_е\_ч\_и в простой г\_р\_о\_м\_к\_о\_с\_т\_и. Громкость -- не сила, а только" громкость, крик.

...Поэтому, когда вам на подмостках понадобится подлинная с\_и\_л\_а\_р\_е\_ч\_и, забудьте о громкости и вспомните об и\_н\_т\_о\_н\_а\_ц\_и\_и с ее верхами и низами по вертикальной линии, а также и о паузах.

Лишь в самом конце монолога, сцены, пьесы, после того как будут использованы все приемы и орудия интонации: постепенность, логичность, последовательность, градация, всевозможные фонетические линии и фигуры, – воспользуйтесь на короткий момент для заключительных фраз, слов громкостью вашего голоса, если этого потребует смысл произведения.

Когда Томазо Сальвини спросили, как он может при своем преклонном

возрасте так сильно кричать в какой-то роли, он сказал: "Я не кричу. Это вы сами для себя кричите. Я же только раскрываю рот. Мое дело постепенно подвести роль к самому сильному моменту, а когда это сделано, пусть вместо меня кричит про себя зритель, если ему это нужно".

Однако бывают исключительные случаи на сцене, когда приходится пользоваться громкостью своего голоса во время речи, как, например, в народных сценах или во время разговора под аккомпанемент музыки, пения, разных звуков или шумовых эффектов.

Но пусть не забывают, что и в этих случаях необходимы относительность, постепенность и всевозможные градации звука и что надсаживание голоса на одной или на нескольких предельных нотах голосового диапазона только раздражает зрителя.

Какой же вывод из приведенных мною примеров разного понимания с и л ы з в у к о в в р е ч и? Вывод тот, что е е н у ж н о и с к а т ь н е в "в о л ь т а ж е", н е в г р о м к о с т и и к р и к е, а в г о л о с о в ы х п о в ы ш е н и я х и п о н и ж е н и я х, т о е с т ь в и н т о н а ц и и. С и л у р е ч и н у ж н о е щ е и с к а т ь в к о н т р а с т е м е ж д у в ы с о к и м и и н и з к и м и з в у к а м и и л и ж е в п е р е х о д а х о т р і а п о к ф о r t e и и х в з а и м о о т н о ш е н и я х.

... .. 19... г.

Войдя сегодня в класс, Аркадий Николаевич обратился к Вельяминовой и смеясь спросил:

– Как поживает "хороший человек"?

Вельяминова ответила, что "хороший человек" поживает отлично, и при этом вполне правильно поставила ударение.

– Ну, а скажите-ка те же слова, но с ударением на первом слове, – предложил ей Торцов. – Впрочем, прежде чем делать эту пробу, я должен познакомить вас с двумя правилами, – оговорился Аркадий Николаевич. – Первое из них заключается в том, что п р и л а г а т е л ь н о е п р и с у щ е с т в и т е л ь н о м н е п р и н и м а е т н а с е б я у д а р е н и я. Оно только определяет, дополняет существительное и сливается с ним. Недаром такие слова называются "прилагательными" (они прилагаются к существительным).

На основании этого, казалось бы, нельзя говорить, как я вам предлагаю, "хороший человек" с ударением на первом слове, то есть на прилагательном.

Но есть другой, более сильный закон, который, наподобие психологической паузы, побеждает все другие законы и правила. Это закон о с о п о с т а в л е н и и. На основании его мы обязаны всегда, во что бы то ни стало, ярко выделять противопоставляемые слова, выражающие мысли, чувства, образы, представления, понятия, действия и проч.

Это особенно важно в сценической речи. Делайте это в первую

очередь, ч\_е\_м и к\_а\_к хотите. Пусть одна сопоставляемая часть передается громко, другая тихо, одна на высокой, другая на низкой голосовой тесситуре, Одна в одной, другая в другой красках, темпах и т. д. Лишь бы разница между сопоставляемыми понятиями была ясна и даже, по возможности, ярка. На основании этого закона, чтобы сказать "хороший человек" с ударением на п\_р\_и\_л\_а\_г\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о\_м, вам необходимо иметь существующего или подразумеваемого "д\_у\_р\_н\_о\_г\_о человека" для противопоставления ему "х\_о\_р\_о\_ш\_е\_г\_о человека".

Для того чтобы слова произнеслись сами собой, естественно и интуитивно, прежде чем говорить, подумайте про себя, что речь идет не о "дурном", а о...

– "Хорошем человеке", – подхватила инстинктивно сама Вельяминова.

– Вот видите, отлично! – ободрил ее Торцов.

После этого ей добавлено было еще одно, два, три, потом четыре, пять и т. д. слов, пока не получился целый рассказ.

"Х\_о\_р\_о\_ш\_и\_й ч\_ел\_о\_в\_е\_к п\_р\_и\_ш\_е\_л с\_ю\_д\_а, н\_о н\_е з\_а\_с\_т\_а\_л в\_а\_с д\_о\_м\_а и с\_о\_г\_о\_р\_ч\_е\_н\_и\_е\_м у\_ш\_е\_л н\_а\_з\_а\_д, с\_к\_а\_з\_а\_в, ч\_т\_о б\_о\_л\_ь\_ш\_е\_н\_е\_в\_е\_р\_н\_е\_т\_с\_я".

По мере роста фразы у Вельяминовой усиливалась потребность в ударных словах. Скоро она так спуталась в них, что уже не могла связать двух слов.

Аркадий Николаевич очень смеялся на ее испуганный и растерянный вид, а потом сказал ей серьезно:

– Ваша паника произошла потому, что у вас потребность побольше с\_т\_а\_в\_и\_т\_ь у\_д\_а\_р\_е\_н\_и\_я, а не побольше снимать их. Между тем, чем их меньше, тем фраза яснее, конечно, если при этом выделяются немногие, но самые важные слова. Снимать ударения так же трудно и важно, как и ставить их. Учитесь и тому и другому.

Сегодня вечером Торцов играет, и потому урок окончился раньше. Остаток времени с нами занимался Иван Платонович "тренингом и муштрой".

.. . . . 19 . . . 2.

– Я прихожу к заключению, что прежде чем учиться ставить ударения, вам надо уметь с\_н\_и\_м\_а\_т\_ь их, – говорил сегодня Аркадий Николаевич.

– Начинаящие слишком стараются хорошо говорить. Они злоупотребляют акцентуацией. Надо в противовес этому свойству научить снимать ударения там, где они не нужны. Я уже говорил, что это целое искусство и очень трудное! Оно, во-первых, освобождает речь от неправильных ударений, набитых в жизни дурными привычками. На очищенной таким образом почве легче распределить одни правильные акцентуации. Во-вторых, искусство снятия ударений поможет вам в будущем на практике и вот в каких случаях: при передаче сложных мыслей или запутанных фактов часто приходится напоминать для ясности отдельные эпизоды, подробности того, о чем говоришь, но так, чтоб они не отвлекали

внимания слушающих от основной линии рассказа. Эти комментарии надо излагать ясно, четко, но не слишком выпукло. При этом следует быть экономным в пользовании как интонациями, так и ударениями. В других случаях, при длинных тяжелых фразах, приходится выделять лишь некоторые отдельные слова, а остальные пропускать четко, но незаметно. Таким приемом речи облегчается трудно написанный текст, с которым нередко приходится иметь дело артистам.

Во всех этих случаях искусство снимать ударения окажет вам большую услугу.

Аркадий Николаевич вызвал на сцену Шустова и приказал ему повторить рассказ о "хорошем человеке", но так, чтоб выделить в нем только одно-единственное слово, а с остальных снять ударения. Такую скупость надлежало оправдать тем или другим вымыслом воображения. На прошлом уроке почти такая же задача не удалась Вельяминовой. Но и сегодня Шустов не сразу справился с ней. После нескольких неудачных попыток Аркадий Николаевич сказал ему:

– Странно, Вельяминова думала только о постановке ударений, а вы – только о снятии их. Не надо преувеличивать ни в ту, ни в другую сторону. Когда фраза совершенно лишена ударений или перегружена ими, речь теряет всякий смысл.

Вельяминовой были слишком нужны, а вам чересчур мало нужны ударения. Это происходит потому, что у обоих не было под словами ясного, четкого п\_о\_д\_т\_е\_к\_с\_т\_а. Создайте же его в первую очередь для того, чтобы было ч\_т\_о передавать другим и ч\_е\_м общаться с ними.

Оправдайте при этом каким-нибудь вымыслом воображения скупость вашей акцентуации.

"Не так-то легко это сделать!" – подумал я.

Но Паша, по-моему, очень хорошо вышел из затруднения. Он не только оправдал скупость акцентуации, но и нашел такие предлагаемые обстоятельства, при которых было легко перекидывать единственное допускаемое ударение с одного слова на другое, когда Аркадий Николаевич заставил его делать это. Вымысел Паши заключался в том, что все мы, сидевшие в партере, будто бы делали ему допрос по поводу прихода "хорошего человека". Этот допрос, по вымыслу Паши, вызван недоверием к действительности передаваемых им фактов, к правдивости его утверждений по поводу прихода "хорошего человека". Оправдывая себя, Паше приходилось настаивать на верности, правильности каждого слова его рассказа. Вот почему он выделял по порядку каждое из них и точно вдалбливал акцентируемые слова в наши головы. "Х\_о\_р\_о\_ш\_и\_й человек пришел сюда" и т. д., "Хороший ч\_е\_л\_о\_в\_е\_к пришел сюда и т. д.", "Хороший человек п\_р\_и\_ш\_е\_л, **пришел** сюда и т. д.", "Хороший человек пришел с\_ю\_д\_а, **сюда** и т. д.". При этих старательных выделениях каждого нового ударного слова Паша не ленился каждый раз договаривать одну и ту же фразу до конца, тщательно снимая с нее все ударения, за исключением одного выделяемого слова. Это делалось для того, чтобы не лишать смысла и

силы главное, ударное слово. Взятое отдельно, вне связи со всем рассказом, оно, естественно, теряло бы свой внутренний смысл.

После того как Паша кончил заданное упражнение, Аркадий Николаевич сказал ему:

– Вы хорошо ставили и снимали ударения. Но только зачем такая торопливость? Зачем комкать ту часть фразы, которую надо лишь затушевывать?

Торопливость, нервность, болтание слов, выплевывание целых фраз не затушевывают, а совершенно уничтожают их. Но ведь этого не было в ваших намерениях. Нервность говорящего только раздражает слушающих, неясное произношение злит, так как заставляет их напрягаться и догадываться о том, чего они не поняли. Все это привлекает внимание слушающих, подчеркивает в тексте как раз то, что вы хотите стусевать. Суетливость тяжелит речь. Облегчает же ее с\_п\_о\_к\_о\_й\_с\_т\_в\_и\_е и в\_ы\_д\_е\_р\_ж\_к\_а. Чтоб стусевать фразу, нужна нарочито неторопливая, бескрасочная интонация, почти полное отсутствие ударений, не простая, а особая, исключительная выдержка и уверенность.

Вот что внушает спокойствие слушающим.

Ясно выделяйте главное слово и пропускайте легко, четко, неторопливо то, что нужно лишь для общего смысла, но что не должно выделяться. Вот на чем основано искусство снятия ударений. Выработайте эту в\_ы\_д\_е\_р\_ж\_к\_у\_р\_е\_ч\_и в классе "тренинга и муштры".

Новое упражнение заключалось в том, что Аркадий Николаевич велел нам расчленив рассказ о "хорошем человеке" на ряд отдельных э\_п\_и\_з\_о\_д\_о\_в, которые нужно было выделять и ясно рисовать.

Первый эпизод: хороший человек пришел.

Второй эпизод: хороший человек выслушивал причины, мешающие увидеть того, кто ему нужен.

Третий эпизод: хороший человек огорчился и недоумевал – ждать ему или уходить.

Четвертый эпизод: хороший человек обиделся, решил никогда не возвращаться и ушел.

Получилось четыре самостоятельных предложения с четырьмя ударными словами, по одному в каждом такте.

Сначала Аркадий Николаевич требовал от нас только четкой передачи каждого факта. Для этого нужно ясное видение того, о чем говорится, выразительность и правильная расстановка акцентуации в каждом такте. Пришлось мысленно создавать и рассматривать внутренним зрением те видения, которые надо было передавать объекту.

Потом Аркадий Николаевич потребовал, чтоб Паша не только описал то, ч\_т\_о произошло, но и дал нам почувствовать, к\_а\_к совершились приход и уход "хорошего человека".

Не только ч\_т\_о, но и к\_а\_к.

Он хотел увидеть из его рассказа, в\_к\_а\_к\_о\_м\_н\_а\_с\_т\_р\_о\_е\_н\_и\_и хороший человек пришел. Был ли он бодр, весел или, наоборот, грустен и

озабочен.

Для выполнения этой задачи потребовалось не только самое ударение, но и окрашивающая его интонация. Далее Торцов хотел понять, о к\_а\_к\_о\_м огорчении шла речь: о сильном, глубоком, бурном, тихом?

Аркадий Николаевич интересовался также тем, в к\_а\_к\_о\_м настроении было принято решение уйти и никогда не возвращаться: кротко или угрожающе? Для этого пришлось соответствующим образом окрашивать не только ударные моменты, но и весь эпизод.

Аналогичные упражнения по снятию и постановке ударений были проделаны и с другими учениками.

... .. 19... г.

Допустим, что в разбираемом тексте или монологе попадаете длинный ряд прилагательных: "милый, хороший, славный, чудесный человек".

Вы знаете, что на прилагательные не ставятся ударения. А если это сопоставление? Тогда другое дело. Но неужели же нужно ставить по ударению на каждом из них?! Что милый, что хороший, что славный и проч. почти одно и то же, с одними и теми же признаками.

Но, к счастью, благодаря законам речи вы однажды и навсегда знаете, что такие п\_р\_и\_л\_а\_г\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_ы\_е с о\_б\_щ\_и\_м\_и п\_р\_и\_з\_н\_а\_к\_а\_м\_и н\_е п\_р\_и\_н\_и\_м\_а\_ю\_т у\_д\_а\_р\_е\_н\_и\_й. Благодаря этим сведениям вы без колебания снимаете ударения со всех прилагательных и только последнее из них сливается с ударным существительным, благодаря чему получается: "чудесный человек".

После этого вы идете дальше. Вот новая группа прилагательных: "добрая, красивая, молодая, талантливая, умная женщина".

Во всех этих прилагательных не один общий, а все р\_а\_з\_н\_ы\_е п\_р\_и\_з\_н\_а\_к\_и.

Но вы знаете, что такие п\_р\_и\_л\_а\_г\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_ы\_е б\_е\_з о\_б\_щ\_и\_х п\_р\_и\_з\_н\_а\_к\_о\_в о\_б\_я\_з\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о п\_р\_и\_н\_и\_м\_а\_ю\_т у\_д\_а\_р\_е\_н\_и\_я на каждом из них, и потому вы, не задумываясь, ставите их, но так, чтоб они не убили главного ударного существительного: "умная женщина".

Вот "Петр Петрович Петров, Иван Иванович Иванов". Вот год и число: "15 июля 1908 года"; вот адрес: "Тула, Московская улица, дом номер двадцать".

Все это "г\_р\_у\_п\_п\_о\_в\_ы\_е н\_а\_и\_м\_е\_н\_о\_в\_а\_н\_и\_я", к\_о\_т\_о\_р\_ы\_е т\_р\_е\_б\_у\_ю\_т у\_д\_а\_р\_е\_н\_и\_я л\_и\_ш\_ь н\_а п\_о\_с\_л\_е\_д\_н\_е\_м с\_л\_о\_в\_е, то есть на "Иван\_о\_в", "Петр\_о\_в", "1908 г\_о\_да", "номер дв\_а\_дцать".

Вот с\_о\_п\_о\_с\_т\_а\_в\_л\_е\_н\_и\_я. Выделяйте их всем, чем можете, и в том числе ударением.

Разобравшись в больших группах, становится легче ориентироваться в

отдельных ударных словах.

Вот два существительных. Вы знаете, что о\_б\_я\_з\_а\_т\_е\_л\_ь\_н\_о\_е у\_д\_а\_р\_е\_н\_и\_е п\_р\_и\_н\_и\_м\_а\_е\_т т\_о и\_з н\_и\_х, которое стоит в родительном падеже, потому что р\_о\_д\_и\_т\_е\_л\_ь\_н\_ы\_й п\_а\_д\_е\_ж с\_и\_л\_ь\_н\_е\_т\_о\_г\_о с\_л\_о\_в\_а, к\_о\_т\_о\_р\_о\_е о\_н\_о п\_р\_е\_д\_е\_л\_я\_е\_т. Например: "книга бр\_а\_та, дом отц\_а\_, волны ледяные понтийских в\_о\_д". Не задумываясь, ставьте ударение на существительном в родительном падеже и идите дальше.

Вот два п\_о\_в\_т\_о\_р\_н\_ы\_х с\_л\_о\_в\_а п\_р\_и в\_о\_з\_р\_а\_с\_т\_а\_ю\_щ\_е\_й э\_н\_е\_р\_г\_и\_и. С\_м\_е\_л\_о с\_т\_а\_в\_ь\_т\_е у\_д\_а\_р\_е\_н\_и\_е н\_а в\_т\_о\_р\_о\_м и\_з н\_и\_х именно потому, что речь идет о приливе энергии, совершенно так же, как и в фразе: "вперед, в\_п\_е\_р\_е\_д несутся в Пропонтиду и в Геллеспонт". Если б, напротив, был отлив энергии, тогда вы поставили бы ударение на первом из повторяемых слов и это передавало бы деградацию, как в стихе "М\_е\_ч\_т\_ы, мечты, где ваша сладость!"

...Смотрите, какое количество слов и ударений уже распределено по местам одними правилами "законов речи", – продолжал объяснять Торцов.

– Остальных ударных слов, оставшихся неразобранными, окажется немного и в них ориентироваться будет нетрудно, тем более что вам помогут в этой работе как подтекст с его многочисленными внутренними линиями, из которых он сплетен, так точно и сквозное действие и сверхзадача, которые все время руководят артистом;

После этого вам останется только к\_о\_о\_р\_д\_и\_н\_и\_р\_о\_в\_а\_т\_ь между собой все намеченные ударения: одни подать сильнее, другие ступшевать.

Это трудная и важная работа, о которой мы будем говорить подробно на следующем уроке.

.. . . . . 19 . . .

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич говорил, как обещал, о координации многих ударений в отдельных фразах и в целой группе их.

– Предложение с одним ударным словом наиболее понятно и просто, – объяснил Аркадий Николаевич. – Например: "Хорошо знакомый вам человек пришел сюда". Акцентируйте в этой фразе любое слово, и смысл будет каждый раз по-новому понятен. Попробуйте поставить в том же предложении не одно, а два ударения, хотя бы, например, на словах "знакомый", "сюда".

Станет труднее не только оправдывать, но и произносить ту же фразу. Почему? Да потому, что в нее вкладывается новое значение: во-первых, что не кто-нибудь, а именно "знакомый" человек пришел, а во-вторых, что он пришел не куда-нибудь, а именно "сюда".

Поставьте третье ударение на слове "пришел", и фраза станет еще сложнее для оправдания и для речевой передачи, потому что к прежнему ее



содержанию прибавляется новый факт, а именно, что "хорошо знакомый человек" не приехал, а "пришел" на собственных ногах. Теперь представьте себе очень длинную фразу со всеми ударными, но внутренне неоправданными словами.

Про нее можно только сказать, что "предложение со всеми ударными словами ничего не означает". Однако бывают случаи, когда надо оправдывать предложения со всеми ударными словами, вносящими новое содержание. Такие фразы легче разделить на много самостоятельных предложений, чем в одном выразить все.

Вот, например, – Аркадий Николаевич вынул из кармана записку, – я прочту вам тираду из шекспировского "Антония и Клеопатры".

"Сердца, языки, фигуры, писатели, барды, поэты не могут понять, высказать, отлить, описать, воспеть, исчислить его любовь к Антонию".

– Знаменитый ученый Джевонс, – читал дальше Торцов, – говорит, что Шекспир соединил в этой фразе шесть подлежащих и шесть сказуемых так, что, строго говоря, в ней шесть раз по шести, или тридцать шесть предложений.

Кто из вас возьмется прочесть эту тираду так, чтоб выделить в ней тридцать шесть предложений? – обратился он к нам. Ученики молчали.

– Вы правы! Я тоже не взялся бы выполнить задачи, поставленной Джевонсом. У меня нехватило бы для этого речевой техники. Но теперь дело не в самой задаче. Не она интересует нас, а лишь технические приемы выделения и к о о р д и н а ц и и многих ударений в одном предложении.

Как выделить в длинной тираде одно самое главное и ряд менее важных слов, необходимых для смысла?

Для этого нужен целый комплекс ударений: сильных, средних, слабых.

Подобно тому, как в живописи существуют сильные, слабые полутона, четверти тона красок или светотени, так точно и в области речи существуют целые гаммы разных степеней силы и акцентуаций.

Все их надо сочетать между собой, скомбинировать, с к о о р д и н и р о в а т ь, но так, чтоб малые ударения не ослабляли, а, напротив, сильнее выделяли главное слово, чтоб 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.

Вы знаете, как 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 же планы, которые дают перспективу фразе. Наиболее важное слово ярче всех выделяется и выносится на самый первый звуковой план. Менее важные слова создают целые ряды более глубоких планов.

Эта перспектива в речи создается в большей мере с помощью у\_д\_а\_р\_е\_н\_и\_й р\_а\_з\_н\_о\_й с\_и\_л\_ы, к\_о\_т\_о\_р\_ы\_е с\_т\_р\_о\_г\_о к\_о\_о\_р\_д\_и\_н\_и\_р\_у\_ю\_т\_с\_я м\_е\_ж\_д\_у с\_о\_б\_о\_й. В этой работе важна не только самая сила, но и качество удара.

Так, например, важно: падает ли оно сверху вниз, или, наоборот, направляется снизу вверх, ложится ли оно тяжело, грузно или слетает сверху легко и вонзается остро; твердый ли удар или мягкий, грубый или едва ощутимый, падает ли он сразу и тотчас снимается или же сравнительно долго держится.

Кроме того, существуют, так сказать, мужские и женские ударения.

Первые из них (мужские ударения) – определенны, законченны и резки, как удар молота о наковальню. Такие удары сразу обрываются и не имеют продолжения. Другой род акцентов (женский) не менее определенный, но он не оканчивается сразу, а имеет продолжение. Для образца иллюстрации их допустим, что по тем или иным причинам надо после резкого удара молота о наковальню тотчас же протащить молот назад к себе хотя бы для того, чтоб было легче снова его поднять.

Вот такой определенный удар с его продолжением мы будем называть "ж\_е\_н\_с\_к\_и\_м\_у\_д\_а\_р\_е\_н\_и\_е\_м", или "а\_к\_ц\_е\_н\_т\_у\_а\_ц\_и\_е\_й".

Или вот другой пример в области речи и движения: когда разгневанный хозяин выгоняет нежелательного гостя, он кричит ему "вон" и энергичным жестом руки и пальца указывает на дверь; он прибегает в речи и в движении к "м\_у\_ж\_с\_к\_о\_м\_у\_у\_д\_а\_р\_е\_н\_и\_ю".

Если же деликатному человеку приходится делать то же, то его изгоняющий возглас "вон" и жест решительны и определенны лишь в первую секунду, но тотчас же после голоса сползает вниз, движение оттягивается и тем смягчается резкость первого момента. Этот удар с продолжением и оттяжкой – "женской акцентуации".

Кроме ударений можно выделять и координировать слова с помощью другого элемента речи: и\_н\_т\_о\_н\_а\_ц\_и\_и. Ее фигуры и рисунки придают выделяемому слову большую выразительность и тем усиливают его. Можно соединять и\_н\_т\_о\_н\_а\_ц\_и\_ю с у\_д\_а\_р\_е\_н\_и\_е\_м. В этом случае последнее окрашивается самыми разнообразными оттенками чувства: то лаской (как мы это делали со словом "человек"), то злобой, то иронией, то презрением, то уважением и т. д.

Кроме звукового удара с интонацией существуют еще разные способы выделения слова. Например, можно ставить его между двух пауз. При этом для большего усиления выделяемого слова можно превращать одну или обе паузы в психологические. Можно также выделять главное слово снятием ударений со всех неглавных. Тогда по сравнению с ними нетронутое выделяемое слово станет сильным.

... .. 19... 2.

Сегодня Аркадий Николаевич продолжал объяснять то, что не успел досказать на прошлом уроке. Он говорил:

– В первую очередь нужно выбрать среди всей фразы одно самое важное слово и выделить его ударением. После этого следует сделать то же с менее важными, но все-таки выделяемыми словами.

Что же касается неглавных, невыделяемых, второстепенных слов, которые нужны только для общего смысла, то их надо отодвинуть на задний план и стушевать.

Между всеми этими выделяемыми и невыделяемыми словами надо найти соотношение, градацию силы, качества ударения и 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.

Подумав немного, Аркадий Николаевич продолжал:

– Подобно тому, как из слов складываются предложения, так и из предложений образуются целые мысли, рассказы, монологи.

В них выделяются не только слова в предложении, а целые предложения в большом рассказе или монологе.

Все то, что было сказано по поводу акцентуации и координации ударных слов в предложении, относится теперь к процессу выделения отдельных предложений в целом рассказе или монологе. Это достигается теми же приемами, что и акцентуация отдельных слов. Можно выделять наиболее важное предложение ударным способом, произнося важную фразу более акцентировано по сравнению с другими второстепенными предложениями. При этом ударение на главном слове в выделяемой фразе должно быть сильнее, чем в остальных, невыделяемых предложениях.

Можно выделять ударную фразу постановкой ее между паузами. Можно достигать того же с помощью интонации, повышая или понижая звуковую тональность выделяемой фразы или вводя более яркий фонетический рисунок интонации, по-новому окрашивающий ударное предложение.

Можно изменять темп и ритм выделяемой фразы по сравнению со всеми другими частями монолога или рассказа. Наконец, можно оставлять выделяемые предложения в обычной силе и краске, но затушевывать всю остальную часть рассказа или монолога, ослабляя их ударные моменты.

Не мое дело передавать вам все возможности и тонкости выделения слов и целых предложений. Я могу только уверить вас, что эти возможности, так точно, как и приемы пользования ими, многочисленны. С их помощью можно создавать самые сложные координации всевозможных, ударений и выделения слов и целых предложений.

Так образуются разные п\_л\_а\_н\_ы и их перспективы в речи.

Если они тянутся по направлению к с\_в\_е\_р\_х\_з\_а\_д\_а\_ч\_е п\_р\_о\_и\_з\_в\_е\_д\_е\_н\_и\_я по линии п\_о\_д\_т\_е\_к\_с\_т\_а и с\_к\_в\_о\_з\_н\_о\_г\_о д\_е\_й\_с\_т\_в\_и\_я, то их значение в речи становится исключительным по своей важности, потому что они помогают выполнению самого главного, основного в нашем искусстве: с\_о\_з\_д\_а\_н\_и\_я ж\_и\_з\_н\_и ч\_е\_л\_о\_в\_е\_ч\_е\_с\_к\_о\_г\_о д\_у\_х\_а р\_о\_л\_и и п\_ь\_е\_с\_ы.

От опыта, знания, вкуса, чутья и таланта зависит та или иная степень пользования всеми этими речевыми возможностями. Те из артистов, которые хорошо чувствуют слово и свой родной язык, виртуозно владеют приемами к\_о\_о\_р\_д\_и\_н\_а\_ц\_и\_и, создания п\_е\_р\_с\_п\_е\_к\_т\_и\_в\_ы и ее п\_л\_а\_н\_о\_в в речи.

Эти процессы совершаются ими почти интуитивно, подсознательно.

У людей менее талантливых эти процессы выполняются более сознательно и требуют большого знания, изучения своего языка, законов речи, требуют опыта, практики и искусства.

Чем многочисленнее средства и возможности в распоряжении артиста, тем речь его живее, сильнее, выразительнее и неотразимее.

Учитесь же пользоваться всеми законами и приемами словесного общения и, в частности, координации, созданием планов и перспективы речи.

Кнебель М.О. Слово в творчестве актера / Кнебель М.О. Под общей редакцией Н. М. Горчакова. – М. : Искусство, 1954.

## СС. 5-50

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 ударе на каждую рифму, с ловкой отделкой полустий. Это все росло, так сказать, все громче и громче, и последняя строка монолога 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>101</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 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 зависимость 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, наделяя роль своею собственною персоною, утратится физиономия игранного лица.

---

<sup>101</sup> М.С. Щепкин. Записки, письма – М. : Искусство, 1952. – С. 236-237.

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>102</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, доведя 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 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>103</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 обстановками его обстоятельствами, уже невольно от одного соприкосновения с ними слышал верный тон своей роли»<sup>104</sup>.

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: го 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>105</sup>.

<sup>102</sup> М.С. Щепкин. Записки, письма – М. : Искусство, 1952. – С. 236

<sup>103</sup> А И Южин. Воспоминания. Записи. Статьи, Письма. – М. : «Искусство», 1951.– С. 318-319

<sup>104</sup> «Гоголь и театр». – М. : Искусство, 1952. – С. 382.

<sup>105</sup> «Гоголь и театр». – М. : Искусство, 1952. – С. 388.

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. Это сделали великие основоположники Московского Художественного театра. Одна из огромных исторических заслуг К. С. Станиславского и Вл. 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 овладевать 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>106</sup>.

Главное в нашем творчестве – постоянно движущаяся вперед творческая мысль, говорил Станиславский. И вся его жизнь является живым воплощением беспрерывной 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, 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

---

<sup>106</sup> К. С. Станиславский. Работа актера над собой. – М. : Искусство, 1951. – С. 635. (Подчеркнуто мною. – М. К. (Все дальнейшие цитаты из этой книги будут приводиться по данному изданию.)

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, пронизывающей 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>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Н. Г. Чернышевский об искусстве» – М. : Академия художеств СССР, 1950. – С. 54-55.



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 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 играемым 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 отвечать 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 возбуждательную 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>108</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, 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>109</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 касается самой

---

<sup>108</sup> «Работа актера над собой», стр. 66.

<sup>109</sup> «Работа актера над собой», стр. 67-68.

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. С л о в е с н о е д е й с т в и е – 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>110</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.

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.

---

110 И. П. Павлов. Полное собрание сочинений. – М–Л. : Изд. Академии наук СССР, 1949. –Т. III. –С. 568.

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, образующего глубокие пласты подтекста.

Разработанный, емкий, многообразный подтекст, введенный в практику Художественного театра К. С. Станиславским и Вл. 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.

\*\*\*

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>111</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>112</sup>.

Утверждая, что творческий процесс перевоплощения актера в драматический образ в основе своей диалектичен, Станиславский раскрывает это положение в своем учении о двух перспективах – о п е р с п е к т и в е а р т и с т а и р о л и .

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...».

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 п е р с п е к т и в у а р т и с т а 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 в о п р о с о т в о р ч е с к о м з а м ы с л е . 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,

---

<sup>111</sup> «Работа актера над собой» – С. 358.

<sup>112</sup> Там же, – С. 354

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>113</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 театрального персонажа.

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 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>114</sup>.

---

<sup>113</sup> «Работа актера над собой» – С. 355.

<sup>114</sup> К. С. Станиславский. Реальное ощущение жизни пьесы и роли. Ежегодник МХТ. 1949–1950. – М.: «Искусство», 1952. – С. 48. (Подчеркнуто мною – М. К).

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

В бесперывных 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.

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 Вл. 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 мыслями 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>115</sup>.

Как сделать так, чтобы авторский текст стал для актера своим, органическим текстом? Как сделать так, чтобы именно данное слово могло

---

<sup>115</sup> «Работа актера над собой», стр. 490



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 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>116</sup>.

---

<sup>116</sup> К. С. Станиславский. Работа актера над ролью. Ежегодник МХТ. 1948. – М.–Л. : Искусство, 1950. – Т. I. – С. 317 (Дальнейшие цитаты из этой работы К. С. Станиславского будут приводиться по этому изданию.)

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, действенных фактов, их последовательности и взаимодействия.

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

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, с ролью важно представить себе логику и последовательность событий, перспективу развития действия и контрдействия.

Попробуйте разобрать 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 действенную 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 товаро-пассажирским 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 товаро-пассажи́рского, 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 с о и м и с л о в а м и .

– 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 познания 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 познания. Только в таком творческом состоянии артиста можно говорить о подходе к пьесе и роли»<sup>117</sup>.

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.

---

<sup>117</sup> К. С. Станиславский. Реальное ощущение жизни пьесы и роли. Ежегодник МХТ. 1949–1950. – М. : Искусство, 1952 – С. 48. (Подчеркнуто мною. – М. К)

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-о-ва!»

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-о-ва», – 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 по тому, 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 так же, 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 н а с и л ь н о . 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 выявиться в физическом действии.

Не буду повторять, что все эти «свои» чувства должны быть непременно аналогичны с чувством роли»<sup>118</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. Прделав 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>119</sup>

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

«Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был в н у т р е н н и м и в н е ш н и м а н а л и з о м 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 умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами нашей природы...»<sup>120</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 том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста

<sup>118</sup> «О физических действиях», стр. 15.

<sup>119</sup> Там же, стр. 11.

<sup>120</sup> Там же, стр. 16.



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>121</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 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>122</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 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>123</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 изначальным элементом действенного анализа является разбор пьесы, «разведка умом».

---

<sup>121</sup> «О физических действиях», стр. 16.

<sup>122</sup> Работа актера над ролью», стр. 335.

<sup>123</sup> Там же, стр. 334.

«...Рассудок, – пишет Станиславский, – подобно разведчику, исследует все плоскости, все направления, все составные части пьесы и роли; он подобно авангарду (Подчеркнуто мною.— М. К.) подготавливает новые пути для дальнейших поисков чувства»<sup>124</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» (Подчеркнуто мною.— М. К.). 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...».

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 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».

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.

Видю, 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...

---

<sup>124</sup> Там же, стр. 337.

– 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 умещались книги, а второй чемодан брать 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 (Подчеркнуто мною.— М. К.) неустойчивые, легко испаряющиеся переживания и творческие эмоции артиста».

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 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».

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 естественным путем мучительное противоречие или противопоставление моего сознания моему телу».

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 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.

\* \* \*

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 личного, живого 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?»

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, 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.

Т а й н о е л ю б о в н о е с в и д а н и е с М о л ч а л и н ы м .

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 в 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 неповторимость, 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... –

кончающегося 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 с 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».

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. Кюхельбекер, – 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...»

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 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 Мичурина-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 Вл. 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».

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».

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».

Горький учит писателей суммировать и отбирать типическое в жизненных фактах для правды в искусстве. 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 поймется? 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» '.

И действительно, если подумать о черновиках Пушкина, Толстого, Маяковского с их бесконечными перечеркиваниями, исправлениями, вставками, если подумать о том большом труде, настойчивости, требовательности к себе, которыми так характерно творчество наших великих писателей, и сопоставить с бездумной халатностью целого ряда актеров и режиссеров в вопросе сценической интерпретации словесной ткани произведения, становится ясным, что перед нами стоит большая задача – учиться у наших художников слова, учиться у Станиславского, который поднял требования к раскрытию авторской мысли на огромную высоту.

Черкашин Р.О. Художне слово на сцені: навч. посібник. – К. : Вища школа, 1989.

## РОЗДІЛ І. ПРАЦЯ ОПОВІДАЧА НАД ЛІТЕРАТУРНИМ ТВОРОМ С. 110-131

Сценічна мова, так як і розмовна мова в житті, функціонує у двох формах: монологічній і діалогічній. Мовна основа творів драматичних – це діалоги персонажів, а також їхні монологи за різних життєвих обставин, відображених у драмі. До прямої мови персонажів додаються стислі авторські пояснення – ремарки. Мовною основою творів епічного та ліричного роду є монологічна авторська мова. В її структуру входять діалоги та монологи персонажів. За стилем роман, повість, оповідання, новела, поема, балада, байка, ліричні вірші різноманітніші, ніж твори драматичного роду. Мовна структура епічних та ліричних творів поліфонічна. Об'єднує сценічну словесну дію в різних стилістичних та жанрових іпостасях художньої літературної мови її першоджерело: розмовна мова в житті. У літературних монологах епічного та ліричного роду, як і в діалогах персонажів у драматичних творах, використовуються усі компоненти усного мовлення: словесні, тональні, мімічні та пластичні, що в своїй органічній єдності складають живу мовну дію.

Усна розмовна мова за своєю природою є переважно діалогічною. Її призначення – бути знаряддям живих, сию хвилиних контактів між людьми. Безпосередність живих контактів зі слухачем залишається головною метою сценічного літературного монологу актора-читця. Перетворення писемного літературного тексту на усну словесну дію, призначенням якої в драмі є взаємини з партнером, а в сценічному літературному монолозі безпосередній

контакт з залом глядачів – головне у творчій праці актора над художнім твором.

Літературні твори драматичного роду розігруються на сцені колективом акторів-лицедіїв. Слово «лицедіяти» наводиться в «Толковом словаре» російської мови В. Даля в значенні «діяти під личиною, приймаючи на себе чужий вид, образ». К. С. Станіславський глибоко розкрив органічну творчу природу мистецтва «актора-лицедія», обґрунтував закономірності складного творчого шляху, яким приходиться актор у драмі від «я – в запропонованих життєвих обставинах п'єси» до «я – в образі іншої людини». Твори епічного й ліричного роду пишуться для читача. Однак і епос, і лірика здавна й дотепер можуть творчо існувати не тільки в писемній формі, а й у сфері усного художнього мовлення. Його прадавнім виявом є фольклор, створюваний талановитими народними оповідачами, безіменними виконавцями народних казок, легенд, жартів, анекдотів, приказок, прислів'їв, нісенітниць – природженими вигадниками, витівниками, балакунами, імпровізаторами, спритними на гостре слівце.

Здавна привертають увагу й авторські прилюдні виступи з читанням власних творів. Поряд з авторським читанням ширшало й акторське виконання на концертній естраді віршів, невеликих оповідань, гуморесок, монологів. Прилюдні виступи акторів на літературно-концертній естраді потребували майстерності й техніки словесної дії, відмінної від творчого перебування актора на сцені в образі персонажа драми. Виконання на концертній естраді літературних творів дістало назву «мистецтво художнього читання», а його майстрами стали актори-читці. Виявилось, що не кожний актор-лицедій здатний бути одночасно як актором-читцем, так і навпаки. Треба було усвідомити й розкрити особливості творчої природи сценічного літературного монологу – виявити не тільки спільне, а й відмінне між словесною дією в драмі і в епічних та ліричних творах.

Якось на заняттях зі студійцями К. С. Станіславський прочитав перед ними монолог Отелло з трагедії Шекспіра. «Як ви гадаєте, – запитав він студійців, – чи змінилося б що-небудь у моєму виконанні, якби я цей самий монолог зіграв на сцені? Обов'язково змінилося б.

Граючи, я б звертався до Дездемони... жив би життям Отелло в запропонованих обставинах Шекспірової трагедії. Зараз же я читав вам, я бачив ваші очі.

Я поставив собі завдання, щоб ви всі в результат мого читання зрозуміли, як палко Отелло кохав Дездемону. Я не грав, а передавав вам логіку думок і почуттів Отелло, я діяв за нього, залишаючись собою – Станіславським»<sup>125</sup>.

Отже, монологічна словесна дія актора-читця, який на сцені – сам один, пристосовується до безпосередніх взаємин зі своїми слухачами в залі. Вони й стають свого роду «партнерами» актора-оповідача. Розповідаючи про інших людей, оповідачеві зовсім не потрібно *ставати* ними, не треба змінювати

<sup>125</sup> Кнебель М.О. Слово в творчестве актера. – 3-е изд. – М., 1970. – С.80

своєї власної зовнішності чи копіювати чужий голос. Натомість оповідач, користуючись виражальними засобами живої художньої мови, прагне розкрити для слухачів внутрішню сутність того, про що йдеться в розповіді, передати слухачам своє особисте ставлення до того, що живе в його уяві й пам'яті. Так, у розповіді може статися, що слова, які людина промовляла з певною метою, можливо, погрожуючи комусь, оповідач *переказує* своїм слухачам з іншою метою – іронізуючи над погрозою, виявляючи її безсилість, безглуздість тощо.

Розповідь широко й різноманітно звучить і в самому житті. Розповідають при нагоді про пам'ятні обставини минулого, про колишні події життя, які не забуваються й хвилюють так, що про них хочеться розповісти – поділитись своїм хвилюванням, своїми роздумами, оцінками життя. Хвилюючі образи минулого, недавнього, давнього, а можливо, тільки нафантазованого уявою, непокоять, тривожать думку й почуття; хочеться викликати їх мислені образи і в уяві слухачів.

У житті розповідна словесна дія, як і розмовні діалоги, імпровізується залежно від обставин, настрою, внутрішньої мети. Основою розповідної словесної дії стає внутрішній план: попередня мовна установка. Це ті бажання, наміри, цілі, ті образні бачення, які необхідно передати слухачам. Мовна установка наперед визначає, *про що* має йти мова. Активність внутрішньої мовної установки, її емоційність набувають імпровізаційного вияву у словах і фразах, які складаються самі собою.

На сцені актор одержує словесний текст готовим і зафіксованим автором твору. Але як і в житті, джерелом словесної дії на сцені має бути не сам по собі текст, а його зміст – та внутрішня установка, що спонукає передати слухачам свої думки, почуття, прагнення, наміри, живі образні уявлення. Внутрішня мовна установка актора творчо оживляє слова чужого тексту, робить їх своїми, сповнює змістовністю емоційний, образний підтекст. Цей внутрішній підтекст художньої мови створюється актором і оновлюється на сцені в контакті зі слухачами щоразу, неначе вперше. Актор-лицедій приймає мовну установку словесної дії свого персонажа. Актор-оповідач робить установку авторської мови *своєю* внутрішньою установкою.

З розвитком художнього читання як самостійного й незалежного від драматичного театру виду сценічного мистецтва стала очевидною суперечливість самого терміна. *Прочитати* вголос, навіть і виразно, художній текст – зовсім не те саме, що створити на його основі живу *розповідь*. Працюючи над літературним твором, актор-оповідач насамперед прагне подолати бар'єр, який відділяє читання вголос писемного тексту від живої розмовної мови. Подібно до того як актор драми повинен вміти *говорити* на сцені словами своєї ролі, актор-оповідач так само повинен говорити художньою мовою епічних та ліричних творів, як живою людською мовою, прообразом якої в житті є розповідь. Традиційна назва «художнє читання», як і давній термін «декламація», цієї спорідненості словесної дії на сцені з живою людською мовою не розкриває.

Значним творчим піднесенням майстерності літературно-концертного монологу стали літературні програми російського актора О. Я. Закушняка. Його «Вечера рассказа» склалися з оповідань, кожне з яких тривало півтори-дві години сценічного часу. Потрібна висока майстерність звучання живого художнього слова, щоб протягом такого тривалого часу тримати увагу слухачів на мислених образах уяви. О. Закушняк починав свою сценічну діяльність спершу як драматичний актор і не одразу залишив сцену, щоб повністю віддатись літературно-концертній естраді. Глибоко проаналізувавши власний багатий досвід актора-лицедія й актора оповідача, О. Я. Закушняк чітко визначив творчі, методичні й теоретичні засади мистецтва художньої розповіді. Він писав: «Розповідаючи літературні твори, в жодному разі не слід захоплюватися *зображенням* тих персонажів, які діють там... Не зображувати, говорячи про жінку чи від її особи, жіночого голосу, а *розповідати* про цю ж жінку та її голос, дозволивши собі іноді підкреслити і немовби проілюструвати виразною інтонацією характерні риси створюваного образу»<sup>126</sup>.

Закладені О. Закушняком творчі основи мистецтва сценічної художньої розповіді розширив і збагатив новими творчими відкриттями В. Яхонтов. Як і О. Закушняк, він розпочинав свою діяльність як драматичний актор і, залишивши театральну сцену, спрямував творчий пошук до підвищення дієвості, бойовитості театралізованих засобів і форм художньої розповіді, назвавши літературно-сценічні монологи такого плану «театром одного актора». Важливим творчим відкриттям В. Яхонтова стала дієвість тематичних літературних композицій, створюваних засобами композиційного монтажу: сміливим асоціативно-образним сполученням текстових фрагментів художньої прози й віршів, публіцистики й історичних документів, об'єднаних у композиційну цілісність сюжетно, тематично, ідейно. Віртуозну побудову словесної композиції доповнювала на сцені виразність пластики, несподіваної образності жесту, предметних ігрових аксесуарів. Розгорталася складна поліфонія багатопланової сценічної дії, умовна поетична образність якої активізувала асоціативність мислення й естетичного почуття.

Видатним послідовником творчих принципів мистецтва художньої розповіді, закладених О. Закушняком, став Д. М. Журавльов. Художня розповідь спроможна своїми власними засобами дієвості і виразності живого слова створювати в уяві яскраві мислені образи, сповнені життя, руху, звуків, барв самої предметної дійсності, доводить своєю артистичною практикою й обстоює, теоретично обґрунтовує Д. Журавльов. Внутрішній зв'язок між словесною майстерністю актора-лицедія в драматичному театрі і майстерністю актора-оповідача в літературному монолозі при цьому не заперечується, але розкривається принципова відмінність їхньої творчої природи: жива художня розповідь на сцені в безпосередньому творчому

---

<sup>126</sup> Закушняк А. Я. Вечера рассказа.– М., 1984.– С. 35.

контакті зі слухачами в залі створює новий вид театрального мистецтва «театр уяви».

Головною властивістю розповідної словесної дії є відтворення в уяві слухачів, перед їхнім мисленням зором того, що відбувалося в минулому, «десь і колись», але живе в свідомості, в спогадах емоційної пам'яті оповідача. Це своє внутрішнє, образне бачення уявної дійсності актор-оповідач, розділивши з автором його переживання змісту життя, прагне передати з усією яскравістю й повнотою слухачам.

Усне монологічне мовлення в різних ситуаціях залежно від змісту, мотивів і цілей спілкування здійснюється різними засобами словесної дії: виражає роздуми, передає інформацію, описує предметні реалії життя, розповідає про життєві події та їх учасників. Монологічна художня мова функціонує в літературних творах епічного та ліричного роду в трьох основних стилістичних формах: як побутова розповідь про пережите, згадуване й переказуване слухачеві самим персонажем; як авторська мова в формі від першої особи; як неперсоніфікована авторська мова в граматичній формі від третьої особи. Літературний монолог епічного або ліричного роду на сцені актор повинен перетворити на власну живу словесну дію. Розгортається монологічна словесна дія в двох внутрішньо взаємопов'язаних площинах: як спогад та роздум у стані «публічної самотності» і як розповідь, звернена безпосередньо до слухачів.

Природний дар оповідача в житті – вміння заволодіти увагою й збудити уяву слухачів цікавою імпровізованою розповіддю про різні життєві факти, події з власного життя або й вигадані оповідачем – корисно розвивати в собі акторові і режисерові. Талановитий оповідач вільно володіє виразністю живої мови, завжди готовий поділитися своїми переживаннями, думками, спостереженнями, спогадами, розповісти дотепний анекдот, повести мову про мистецькі події. В розповіді виразно розкриваються життєва індивідуальність і творча натура самого оповідача.

Свого часу в бесіді з молодими акторами В. І. Немирович-Данченко зауважив, що вміння розповідати в товаристві надає акторові самовладання, поглиблює творчу особистість, виховує імпровізаційність мовних пристосувань. Зацікавлені, захоплені змістом та образністю живої розповіді слухачі подумки вступають у мовчазний «діалог» з оповідачем: згоджуються з його думками, поділяють з ним його переживання або чекають нових фактів, аргументів, а то й можуть подумки вступати в суперечку з позицією оповідача, протиставляючи їй своє власне, інше ставлення до того, про що йдеться в розповіді. Подібна внутрішня полеміка з слухачами може бути навіть свідомо передбачена й запланована самим оповідачем.

Активність думки, яскравість образних бачень уяви, інтенсивність почуттів супроводжуються в розповідній словесній дії *розподіленою увагою*. Оповідач, а також слухачі уважно стежать за розвитком думки, за її логікою, за перспективою розгортання образних бачень ілюстрованого підтексту. Увага зосереджується на мислених об'єктах. Реалії предметного середовища, в якому проходить розповідь, відступають при цьому на периферію

свідомості, хоч повністю й не виключаються з широкого кола уваги. Так, глибоко замислена людина, йдучи вулицею, немовби й не помічає нічого навколо себе, а проте на перехожих не наштовхується, свого маршруту не губить і під колеса транспорту не потрапляє. Поряд з мисленими об'єктами уяви глядачі не випускають з поля зору поведінку актора на освітленій сцені. Оповідач не тільки цікавий слухачам своєю розповіддю, а й приваблює своєю особистістю. В свою чергу, й оповідача не можуть не цікавити реакція слухачів, їхнє сприймання почутого, їхня поведінка: зосередженість чи неухважність, байдужа ввічливість чи емоційний вияв гарячого співпереживання – зорові й слухові сигнали так званого зворотного зв'язку. Часом оповідач, заглибившись у спогади й роздуми, ніби «забуває» про слухачів; часом і слухачі в полоні мислених уявлень і викликаних ними власних думок «забувають» про оповідача; проте стають важливими, дорогими й такі хвилини, коли хочеться не тільки уважно слухати, а й зазирнути вглиб очей того, хто говорить, або йому самому – побачити схвильований блиск очей слухача. Зосереджена увага вмить щезає під впливом сторонніх подразників: випадкових звуків, шумів, рухів тощо.

Талановитий майстер художнього слова стає на сцені свого роду «живою книгою», яку одночасно й спільно «читають» десятки, сотні очей. Слухачі тоді говорять про почуте в розповіді: «наче побачили все своїми очима». Вища оцінка образності художньої мови!

Потрібна серйозна, цілеспрямована творча праця над змістом і текстом літературного твору, щоб слова тексту, зафіксовані пам'яттю, щоразу народжувались на сцені як жива мова. Потрібне глибоке проникнення актора й режисера в авторський задум і у творче надзавдання, яким внутрішньо жив автор, щоб оволодіти дієвістю живого художнього слова на сцені й розгорнути в уяві внутрішню наскрізну лінію образної словесної дії, мислену «кінострічку» ілюстрованого підтексту художніх образів. Потрібна досконала внутрішня й зовнішня артистична техніка володіння па сцені художньою мовою й виразністю розмовного голосу, щоб внутрішні образи «театру уяви» вилились у живу словесну дію й дійшли не тільки до вуха, а й до серця та свідомості слухачів.

Здатність уявляти предметні образи, описувані словами й тоном голосу, мають усі люди. Але уява буває неоднакової яскравості. Творча, художня уява необхідна акторові, режисерові так само, як і письменнику. Художня уява – природна здатність. Її можна і треба розвивати, виховувати, сполучаючи з оволодінням необхідних для сцени технічних умінь та навичок. Заглиблюючись думкою і уявою в кожне слово, кожен фразу тексту літературного твору, підставляючи на їхнє місце цілий ряд асоціативних образних бачень і захованих у контексті психологічних смислів внутрішньої наскрізної лінії ілюстрованого підтексту, актор перетворює в своїй уяві зміст художньої мови твору на живий малюнок життя. Слова тексту, їхній тон, уся мовна поведінка стають тоді необхідним засобом контактів, взаєморозуміння, взаємодії зі слухачами. Партнер па сцені або слухачі в залі стають «об'єктом» словесної дії. «Досягніть того, щоб ваш об'єкт не тільки почув, не тільки



зрозумів самий сенс фрази, а й побачив внутрішнім зором те чи майже те, що бачите ви самі, доки говорите, задані вам слова»<sup>127</sup>.

Сценічне мовлення, попри всю попередню заданість літературного тексту й тональну зафіксованість його звучання, внутрішньо залишається для актора, подібно живій мові в житті, імпровізаційною словесною дією. Відчуття імпровізаційності сценічного літературного монологу створюється внаслідок живого контакту зі слухачами. Усне мовне спілкування завжди сю хвилинка й неповторне, адже наступного разу буде інший слухач. І буде знов, неначе вперше, переживатися той самий зміст мовного спілкування. Нових внутрішніх почуттів та образних барв сповнюватиметься в уяві динамічна, рухлива картина життя.

Оволодіння дієвістю й виразністю сценічного літературного монологу реалізується в процесі навчання майстерності сценічної мови на широкому літературному матеріалі, прозовому й віршованому, включає поряд зі зразками фольклорних текстів і творів художньої літератури епічного та ліричного роду й монологи персонажів драматичних творів.

Методично доцільно визначити окремі етапи творчого процесу перетворення писемного тексту й внутрішнього змісту обраного для виконання на сцені літературного твору па живий літературний монолог. По-перше, це сам вибір літературного твору. По-друге, це складний і відповідальний процес попереднього пізнання твору: історії його народження, його місця в творчості автора і в історичному розвитку літератури, в культурному процесі свого часу; конкретизація й розширення асоціативних зв'язків образної системи твору з реальним життям, у ньому відображеним; осмислення сюжетного змісту – життєвих фактів, обставин, явищ, взаємин, конфліктів, подій; проникнення у психологію й характери, у життєву долю персонажів, учасників подій. Це і визначення теми твору – того широкого кола життя, па якому зосереджується схвильована думка і яке може знаходити відображення в різних сюжетних колізіях; усвідомлення «пафосу ідеї» твору – ідейної, моральної, естетичної оцінки сенсу людського життя, відображеного в художніх образах; зрештою, заглиблення в надзавдання художніх образів, усвідомлення тієї вищої творчої мети, якою керувався автор і заради якої образний зміст літературного твору має знайти адекватний вияв засобами сценічного мистецтва. Органічно взаємопов'язаним з процесом пізнання твору, тобто дійовим аналізом його словесної, образної й тональної структури, стає вирішальний етап внутрішнього визрівання виконавського задуму й пошуків та відбору дійових засобів реалізації задуму в живій словесній дії. Її внутрішньою психологічною основою, рушійною енергією стає логічна послідовність розвитку думки і змістовність образного, емоційного підтексту, наскрізної лінії мислених образних бачень. Останнім етапом стає прилюдний виступ – сиюхвилинний творчий контакт зі слухачами. Міцною основою такого контакту є знайдена й закріплена актором єдність думки і слова, слова і

---

<sup>127</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 3. – С. 90

голосу, внутрішнього почуття і тону мови, образного змісту і виражальних засобів мовного спілкування – словесних, фразових, інтонаційних, мімічних, пластичних, з яких складається спосіб мовлення, мовна поведінка.

У творчій діяльності поряд з культурою і професійною майстерністю багато важить інтуїція – внутрішнє відчуття, яке не завжди підказується логічним розсудом. Інтуїтивно знайдені актором дійові пристосування, жива інтонація, внутрішній темпоритм здатні збудити творчу думку й спрямувати уяву в потрібному напрямі. Свіже і безпосереднє перше емоційне враження й інтуїтивне відчуття образної природи художнього твору може одразу бути влучним і точним. Однак повністю довірятися першому враженню небезпечно: воно може виявитись і надто поверховим, і цілком помилковим: захоплення – змінитись розчаруванням і, навпаки, за першим розчаруванням – відкритись нове, досі незнане.

У процесі творчої праці актора й режисера над художнім текстом поступово міцнішає й набуває образної конкретності почуття правди й віри в реальність художньої вигадки, зростає внутрішнє почуття творчої свободи, приходить необхідна акторові на сцені фізична й творча розкутість. Жива музика художньої мови починає звучати в уяві як музика власних переживань; тоді внутрішньо виправданими й необхідними стають не тільки слова тексту, а й виразні інтонації, темпоритм, гучність, тембральні забарвлення, в яких розкривається емоційний, образний підтекст художнього твору.

## ВИБІР ТВОРУ

Вибір твору – особливо важлива частина творчої діяльності режисера. Істотне значення має вдалий вибір твору і для виконавця сценічного літературного монологу. Важливе місце належить добору літературного матеріалу на всіх етапах навчання майстерності сценічного мовлення. Під час складання навчального репертуару слід керуватись одночасно методичними й творчими завданнями та цілями. Враховуються творча індивідуальність кожного виконавця, природні, артистичні можливості, рівень культури й засвоєння основ професійної майстерності, перспектива творчого зростання майбутнього актора, режисера. Методичні зразки літературних творів спершу дає педагог. Активізації творчої думки значною мірою сприяє й праця над художніми творами, обраними виконавцями й схваленими педагогом, а також цілком самостійно підготовленими для концертних виступів.

Головним критерієм художньо повноцінного виконання літературного монологу є виразне донесення ідейного змісту його образів. А це непросто. Те, що відносно легко дається одному виконавцеві, становить значні труднощі чи навіть стає понад силу іншому. Це треба враховувати під час формування навчального репертуару. Праця над художніми творами різних жанрів і форм, різної складності має підносити культуру й розширювати ерудицію виконавців, виховувати мистецькі смаки, сприяти розвиткові природного обдаровання, артистизму, збагаченню творчої індивідуальності майбутніх акторів, режисерів.

Основою навчального репертуару мають бути кращі твори багатонаціональної радянської літератури, вітчизняної та світової класики. Навчальний репертуар у цілому має широко розкривати в художніх образах актуальні проблеми сучасності, правдиво відобразити історію і творчу працю народів на шляху соціального прогресу, утверджувати комуністичні ідеали, соціалістичний спосіб життя, відтворювати живий образ сучасника, сприяти боротьбі за подолання негативних явищ, суперечностей у житті й у взаєминах людей. У цьому – ідейно-виховне значення творчої праці над сценічними літературними монологамі різного змісту. Ідейний критерій нерозривно пов'язується з художністю образів. Мотивуючи вибір літературного матеріалу, необхідно визначити сучасність та актуальність його змісту, вказати, чим схвилював і став близьким виконавцеві художній твір, не обминаючи й того, що здається чужим і далеким особистим інтересам виконавця, надто ускладненим чи, навпаки, надто спрощеним, поверховим і що треба подолати в сценічному виконанні.

Навчальний репертуар доцільно методично будувати за принципом спірального зростання складності творчих виконавських завдань і засобів їх розв'язання. Розвиткові творчої уяви сприятиме праця над оволодінням предметною образністю описової художньої мови, прозової та віршованої. Життєвість розповідного тону органічніше засвоюється в художній розповіді від першої особи. До навчального репертуару входять казки з властивою їм яскравою образністю уяви, виразністю народних характерів і взаємин, соціальних і моральних конфліктних ситуацій. Розмаїтість тону монологічної мови оповідача поєднується з побутовою яскравістю характерів персонажів, їхніх діалогів у байці. Емоційної уяви й мови потребує виконання балади. Виконавські завдання й технічні вимоги сценічного звучання літературного монологу ускладнюються в праці над новелою, оповіданням, поемою. Структурні елементи словесної дії – ритмомелодика інтонацій, темпоритм мовлення, голосність, тембральні забарвлення – виразно розкриваються в їх гнучкій варіативності на літературному матеріалі ліричної поезії.

Творчі завдання й технічні складності успішного звучання на сцені літературного монологу зростають при збільшенні тривалості виступу, розмірів сцени й залу глядачів, кількості слухачів. Тривалість прилюдного виступу актора-оповідача пов'язана з його здатністю оволодівати увагою слухачів, викликати зацікавленість змістом і сценічним звучанням літературного монологу, утримувати зосередженість на мислених об'єктах думки й образної уяви. Навіть невеличкий вірш може не прозвучати у невірному виконавця. Ще складніше захопити слухачів виконанням великого літературного твору. Виконання на сцені літературних монологів тривалістю 7–10 хв. потребує від виконавця серйозної творчої підготовки, технічної досконалості словесної дії, артистичної обдарованості й майстерності. У навчальному процесі слід керуватися мудрим правилом: краще менше та краще.

Праця актора й режисера над перетворенням літературного матеріалу на сценічний монолог розпочинається з поглибленого пізнання образного змісту

художнього твору, уважного аналізу його мовної структури. Праця над текстом твору доповнюється вивченням додаткових літературних матеріалів, що розширюють розуміння й конкретизують предметні уявлення про дійсність, про обставини й умови життя, відображеного засобами художнього слова. Для цього буває корисно звернутися до інших, близьких за змістом художніх творів, до різних історичних джерел, документів, публіцистики, критики тощо. Подібна літературознавча праця допоможе акторові, режисерові в головному: уявити за кожним словом, за кожною фразою, епізодом літературного твору реальну дійсність, спосіб життя людей, їхні взаємини, зовнішність, характери, манери, поведінку, звички, мислено бачити в уяві їхні дії, вчинки, чути їхні голоси, розуміти й відчувати їхні переживання. Збагачують творчу уяву художні ілюстрації, картини, фото, в яких розкриваються прикмети часу й місця дії, побут, виразні деталі зображеного в літературному тексті життя.

## ПІЗНАННЯ ТВОРУ

Метою пізнання актором, режисером змісту літературного твору має бути чітке розуміння фабули й сюжету, теми й ідеї, природи конфлікту, жанру, композиції й засобів словесної дії того сценічного монологу, на який належить перетворити словесні образи художньої мови. В композиційній структурі художнього тексту передусім доцільно чітко визначити життєві факти, з яких складається *фабула* розповіді. В літературному творі не обов'язково бувають цілком тотожні хронологічна послідовність фактів у самому житті й послідовність їх у спогадах та розповіді. Повертаючись до хвилюючих, незабутніх фактів минулого життя, думка оповідача по-різному може їх відтворювати для слухачів – сполучати розповідь про обставини й події ближчого часу з заглибленням у далеке, давнє життя, зіставляти колишнє з сучасним тощо. Важливо чітко усвідомити, з одного боку, логіку об'єктивного руху життя і, з другого, хід думок і рух мислених образів у розповіді, логіку розповідної словесної дії.

Поряд з життєвими фактами *сюжет* художньої розповіді розкриває внутрішній розвиток взаємин персонажів, становлення, розвиток, суперечливість характерів, внутрішніх переживань. У сюжеті важливе місце посідає розкриття духовного світу людей, досліджуються людські долі в різних життєвих обставинах. А головне, на відміну від фабули в сюжеті знаходить вияв позиція самого оповідача, його емоційне ставлення, переживання дійсності, про яку йдеться у розповіді.

*Характери* персонажів вимальовуються в художній розповіді з усією повнотою й виразністю різними засобами. Насамперед про характер людини красномовно свідчать її дії, вчинки, поведінка, манери, звички, мова. Соціальна, побутова, психологічна характеристика людини суттєво доповнюється зіставленням того, що думає про себе вона сама, і того, як ставляться до неї, як оцінюють її інші люди. Характеризує персонажів і сам оповідач. Усі ці джерела художнього твору мають доповнюватись активністю

творчої уяви актора, режисера, щоб кожний персонаж, про якого йтиметься в розповіді, вимальовувався в уяві з усією яскравістю й життєвою повнотою, перетворився для оповідача на добре йому відому, реально існуючу людину.

Проникаючи думкою та уявою в зміст і образи літературного твору, слід оцінити природу й сутність *конфліктної ситуації*: тих життєвих обставин, в яких зав'язуються, виникають внутрішні суперечності у взаєминах, потребах, прагненнях, інтересах людей, породжуючи незгоду між ними, боротьбу за досягнення власних цілей кожного. Необхідно чітко уявити розстановку протидіючих сил у початковій ситуації, в якій зав'язуються конфліктні взаємини, визначити рух життя, хід боротьби, в якій початкова ситуація зазнає істотних змін, а конфлікт приходить до своєї розв'язки.

Багатозначніша, складніша й ширша за сюжетний зміст художнього твору його *тема*. Це те широке коло соціальних, побутових, моральних, психологічних проблем, на яких зосереджується творча думка, образна уява, які хвилюють, непокоять, потребують відповіді. Одна й та сама тема може неоднозначно розкриватись у різних сюжетних колізіях, фабульних перипетіях, залишаючи поза кулісами сюжетних подій ширше асоціативне відчуття гостроти й масштабності життєвих проблем, що чекають свого розв'язання.

Те чи те висвітлення теми пов'язане з *ідейною спрямованістю* художніх образів. Тема відповідає па запитання, «про що» йдеться у художньому творі; ідея визначає цілеспрямованість авторської думки, зумовлену життєвою, соціальною, естетичною концепцією автора, його світорозумінням. Ідея пронизує й освітлює весь розвиток теми, весь рух сюжету. Режисер, актор повинні чітко розуміти й органічно відчувати, що обстоює в житті й проти чого повстає образний зміст художнього твору, зрозуміти й відчутти актуальність і сучасність його життєвої проблематики для нинішнього слухача. Актуальними й сучасними в своїй внутрішній соціальній, моральній, філософській змістовності можуть залишатись художні образи давнього минулого, навіть легендарного життя, фантастичного, казкового художнього вимислу. Важливо оцінити дистанцію між життям, відображеним у літературному творі, і тою об'єктивною дійсністю, в якій народився сам художній твір; виявити у змісті й підтексті те, що донині зберігає пізнавальне значення; відчутти й виділити смислові акценти, в яких знаходять відображення ті обставини і події життя, які не втрачають своєї хвилюючої актуальності для нинішнього слухача й для самого виконавця.

Одні й ті самі життєві колізії здатні неоднозначно переживатись їхніми учасниками й сторонніми спостерігачами. Емоційне ставлення до життєвого змісту, відображеного в художніх образах, естетична переоцінка життєвих фактів, явищ, подій, людських взаємин, характерів, способу життя знаходять вияв у *жанрі* художнього твору: висвітленні в самому житті й у переживанні дійсності драматичного, комічного, трагічного, героїчного, романтичного, ліричного, загального, індивідуального, типового чи виняткового тощо.

Вдячним літературним матеріалом сценічного монологу оповідача може бути не тільки цілісний твір, прозовий чи віршований, а й композиційно

завершений уривок, епізод, частина оповідання, повісті, розділ поеми, роману тощо.

У розповіді насамперед необхідно повідомити про обставини й життєву ситуацію, що вимальовується в образах уяви.

Будь-яка дія, фізична й словесна, відбувається в житті в реальному просторі, часі й ритмі. Розповідь відтворює обставини й розгортає хід дії в уявному просторі й часі. У різних художніх творах уявний простір і час набувають різного образного вияву. Обставини життя можуть бути відтворені в цілком життєподібних художніх образах, ніби списаних з природи, з предметними подробицями, деталями. В інших творах художній образ простору й часу стає умовним, поетично узагальненим, втрачає побутову життєподібність. Часом виразна деталь може замінити опис цілісної картини. Предметні прикмети місця й часу можуть залишатися середовищем, нейтральним до події, або створювати настрій співзвучний чи контрастний до переживань дійових осіб. Рух життя по-різному в різних ритмах проходить на природі, у відкритому просторі, з близькими й далекими просторовими планами, й у приміщенні, яке також постає в уяві в різних просторових планах. Усе це має з усією повнотою відтворити в уяві й донести до слухачів оповідач.

Пізнання мовної структури художнього твору, його образного змісту дає змогу глибше усвідомити *авторський задум* – те, що не тільки виражене в словах тексту, а й відчувається, розгадується й уявляється асоціативно в емоційному підтексті, який весь час оживляє слова, надає дієвості словесним образам. Органічне відчуття внутрішнього зв'язку між лексикою художнього твору, логіко-граматичними формами й стилістичними засобами мови автора й мови персонажів, зв'язку між словесною структурою тексту, емоційним і образним змістом живої мови й змістом життя, відтвореного в художніх образах, стає для режисера й актора творчим ключем до перетворення внутрішнього надзавдання, що скеровувало думку автора на живу словесну дію сценічного монологу.

## НАДЗАВДАННЯ

Термін «надзавдання митця» ввів у театральну практику К. С. Станіславський. *Надзавдання* – те головне й найістотніше в житті, що стимулює творчу думку, над чим замислюється митець, заради чого письменник береться за перо. Активність творчого надзавдання – одночасно і поштовх до творчості, і життєве джерело творчої думки та образної уяви, й та кінцева мета, яка спрямовує весь хід творчості. Надзавдання – той душевний слід, який мають залишити образи художнього твору в свідомості. Джерелом творчого надзавдання стає життя, побачене пристрасним зором митця. Реалізується надзавдання в роздумах про людські долі, про свій народ і його історію, про сучасне, минуле і майбутнє всього людства, народу, окремих людей, доля яких привертає увагу митця. Надзавдання художнього твору є виявом життєвої й творчої *позиції* митця, його ставлення до життєвих фактів,

явищ, процесів, конфліктів, відображенням ідейної, моральної, естетичної оцінки життя, на якому зосереджується творча думка й образна уява.

Перетворюючи на художні образи життєві реалії, митець може залишатись на позиції об'єктивного спостерігача дійсності, яка промовляє сама за себе, або відверто стати на позиції захисника чи звинувачувача зображуваного життя. Естетичним присудом стає відтворення в художніх образах прекрасного й потворного, величного й вульгарного, трагічного і комічного в перипетіях людського буття.

Для того щоб правильно зрозуміти й органічно відчувати те надзавдання, яке скеровувало творчу думку автора і знайшло вияв у художніх образах літературного твору, режисерові, актору необхідно відтворити в своїй душі ті плодоносні творчі зерна, які ронить у душу художника сама дійсність. Творче надзавдання автора стає магнітом, що приводить у рух творчу думку і уяву читача, режисера, актора, глядача. Надзавдання літературного твору внутрішньо пронизує, єднає й емоційно висвітлює всю образну структуру тексту й підтексту. В сценічному монолозі надзавдання літературного твору реалізується засобами живої словесної дії. Наскрізню лінію емоційно-образного підтексту, що оживлює чуже слово, створює спільно з режисером актор. Творча уява, не скерована надзавданням митця, подібна до корабля, що носить в бурхливих хвилях художнього вимислу без керма і вітрил. Тоді лінія внутрішнього життя, виявом якого стають мовні пристосування словесної дії, рветься, втрачає логіку розвитку, сповнюється випадковостями – корабель образної думки, не скерований компасом творчого надзавдання, втрачає орієнтацію.

Авторське надзавдання літературного твору може знаходити неоднозначний відгук у різних виконавців. Словесна сценічна дія стає живою й органічною тільки тоді, коли актор говорить словами тексту *від себе* – від свого «я». У сценічну інтерпретацію літературного твору режисер і актор неминуче вносять своє особисте, індивідуальне переживання образного змісту. Відкриваючи для себе в процесі пізнання літературного твору внутрішні мотиви й цілі, якими керувався в своїй творчості автор, режисер, актор по-своєму вдивляються в життя, що постає в уяві за словесними образами. Авторський задум перетворюється режисером і актором на виконавський задум сценічного літературного монологу.

Проникнути власною думкою й уявою у внутрішній зміст образної структури художньої мови буває не так просто. Для цього потрібно чітко розібратись насамперед у логіці думки, розвитком якої визначається перспектива наскрізної лінії словесної дії. *Головна думка*, в якій конденсується авторський задум, як правило, не лежить на поверхні змісту. Головну думку твору треба відкрити, відчувати в підтексті, в образних баченнях та асоціативних уявленнях, що висвітлюють і оживляють емоційно слова і фрази тексту. Створення в уяві наскрізної лінії ілюстрованого образними баченнями підтексту стає творчим завданням дійового аналізу актором спільно з режисером літературної основи сценічного монологу.

## НАСКРІЗНА ЛІНІЯ СЛОВЕСНОЇ ДІЇ

Важливим етапом дійового аналізу змісту й мовної структури літературного твору є усвідомлення його *композиційної побудови*, того внутрішнього плану, відповідно до якого розгортається художня розповідь. Усвідомлення композиційної структури розповідної словесної дії має виявити стилістичні зв'язки між тим, що оповідач *повідомляє* своїм слухачам як про невідомі їм факти; тим, що він *малює словами*, що постає в предметних образних баченнях уяви; тим, що відтворює *в дійових епізодах* – діалогах і монологів персонажів.. Будь-яка дія – фізична, словесна чи внутрішня, психічна – складається з послідовності цілеспрямованих рухів. Відтворити рух життя в уяві слухачів – завдання словесної дії оповідача. Фізичні, тілесні рухи, словесна дія і внутрішні, психічні процеси (перебіг думки, розгортання образів уяви, розвиток почуття, емоційні, вольові рухи) внутрішньо взаємопов'язані і в своїй сукупності визначають цілісний зміст, мету й характер поведінки людини за певних життєвих обставин. За своїм змістом і метою поведінка може бути свідомою чи імпульсивною, розумною чи безглуздою, благородною чи ганебною тощо. В характері поведінки розкриваються особистість, темперамент, виховання, звички, духовна сутність людини.

Важливо зрозуміти внутрішні мотиви й цілі людських вчинків: сукупності фізичних, словесних і психічних дій, спричинених внутрішньою потребою втрутитись у хід життя, переламати життєву ситуацію в бажаному напрямі. Вчинок людини за певних обставин може свідчити про внутрішню перемогу в боротьбі з самим собою. Діла і дії, поведінка і вчинки стають мірилом ідейної, моральної спрямованості людини, виявом позитивних або негативних рис людської особистості.

Особистість людини найповніше розкривається в конфліктних, екстремальних ситуаціях. Зав'язкою, кульмінацією або розв'язкою стають ті чи ті життєві події. Масштабні події в природі, суспільстві, особистому житті – стихійні лиха, катастрофи, революційні повороти, нещасні або щасливі випадки, перемоги чи поразки на шляху до бажаної мети – вносять кардинальні зміни в буття. В характері, змісті й масштабності подій, відображених у художньому творі, в їх естетичній оцінці дістає вияв творче надзавдання митця. Дійовий аналіз літературного твору допомагає виділити *головну подію*, визначити роль побічних, другорядних подій, уявити багатоплановість руху життя. За певних обставин виникає початкова подія, внаслідок якої створюється критична ситуація. З розвитком подій обставини міняються. Зрештою, хід подій призводить до кардинальної зміни, зламу попередньої ситуації. Головна подія може стати тим якісним стрибком у рухові життя, після якого створюється нова життєва ситуація.

Істотно впливають на людську долю й внутрішні, психічні процеси та конфлікти: пристрасні бажання, рішучість волі, гострота думки або недосяжні, безпідставні мрії, фантастичні плани, розчарування, піднесення або занепад духу тощо. Поштовхом у розвитку життєвих подій може стати й



словесна дія. За певних обставин слово здатне надати сил, зцілити або боляче вдарити, поранити душу.

Послідовність композиційних епізодів, з яких складається розповідь, чергування емоційного напруження й розрядки, переплетення головних і побічних сюжетних ліній відображають ритм життя й одночасно утворюють ритм словесної дії: спокійний або збуджений, плавний або переривчастий, уповільнений або стрімкий тощо. Ритм життєвих подій, поведінки людей, їхніх внутрішніх почувань і ритм розповіді можуть відрізнитись (подібно до того, як у кіно швидкий рух міняє свій ритм у кадрах уповільненої зйомки).

Композиційна структура літературного твору визначається в тексті розподілом на окремі частини, розділи, підрозділи, абзаци, віршовані строфи. Керуючись цими вказівками, а також логікою розвитку творчої думки, перспективою образного змісту, складають *композиційний план* сценічного літературного монологу, його окремим частинам варто давати назви. Композиційний план словесної дії повинен відобразити як об'єктивний рух подій у житті, так і перебіг думок, спогадів, рух мислених «кінокадрів» – тих образних бачень ілюстрованого підтексту, що виникають на екрані уяви.

Виконавцеві літературного сценічного монологу необхідно з'ясувати, яке місце і роль у подіях, про які йдеться у розповіді, належить самому оповідачу. Стати «невидимкою», зовсім зникнути з очей слухачів у залі він не може. Оповідачеві необхідно знайти творчий спосіб живого контакту з залом глядачів. Було б зовсім нецікаво, якби роль актора на сцені звелася до переказу змісту, вичитаного ним з книги. Актор на сцені цікавий глядачам як творча особистість, як творець художніх образів. Актор-оповідач створює такі образи в уяві слухачів, виступаючи як свідок або й учасник життєвих подій, про які йдеться в розповіді. Але свідок він особливий – надпобутовий. Оком митця він спроможний проникати в людські душі, чути й розуміти беззвучні, внутрішні голоси думок і почуттів людей. Оповідач-чарівник здатний відтворювати в уяві живі образи дійсності в усій повноті реального буття. І не тільки змальовувати перед внутрішнім зором слухачів такі безтілесні, але разом з тим сповнені руху реального життя художні образи, а головне, передавати своє *ставлення* до них, заражати слухачів своїм естетичним переживанням дійсності. Залишаючись у позиції надпо-бутового, незримого для персонажів свідка, оповідач сам усе бачить, усе розуміє і все знає, хоч особисто в рух життя не втручається. Рух життя актор-оповідач відтворює таким, яким його уявляв письменник. Разом з тим події постають і такими, якими вони постають в очах персонажів. У внутрішній багатоплановості образного змісту – велика сила художньої мови.

Опрацьовуючи обраний для сценічного виконання літературний твір, режисеру й актору слід з найбільшою увагою поставитись до оволодіння внутрішньою змістовністю й зовнішньою виразністю художньої мови. Щоб правильно зрозуміти авторський задум і мислено уявити предметну дійсність, зображену словами з усіма живими деталями, треба вдуматись у кожне слово, у кожен фразу мовної тканини художнього твору. Часом доводиться замислюватись над точним значенням окремих слів, мовних зворотів,

логіко-синтаксичних і стилістичних словесних конструкцій, над правильною розстановкою словесних і логічних наголосів, над жанровими прикметами й характерністю мови автора та персонажів. Задовольнятися приблизним розумінням тексту, туманними уявленнями й сумнівними здогадами в жодному разі не слід.

Розгляньмо для прикладу деякі текстові фрагменти з поеми «Катерина» Т. Г. Шевченка.

Попід горою, яром, долом,  
Мов ті діди високочолі,  
Дуби з гетьманщини стоять.

Дія відбувається взимку. Перед очима мислено виникає зимовий пейзаж: верхів'я дерев вкривають сніжні шапки. Вкриті снігом дерева стоять, наче могутні велетні-козаки, суворо й велично вичікуючи розвороту трагічної життєвої події, що має статись тут, на лісовій галявині.

Мов покотьоло червоніє,  
Крізь хмару – сонце зайнялось,..

Яке предметне уявлення викликає порівняння «мов покотьоло червоніє»? Що таке – покотьоло?.. Так називалося саморобне дерев'яне кружальце, яким колись бавились діти. Несподіване порівняння вносить у сувору величність зимового ранку в лісі теплу нотку. Життя – багатобарвне!

Вийшов з хати карбівничий,  
Щоб ліс оглядіти,  
Та де тобі! таке лихо,  
Що не видно й світа.

Опис природи – непорушність величних сторожових дубів, холодне зимове сонце, що тьмяно «зайнялось» червоним кружальцем, – змінюється з появою людини. «Карбівничий» – лісник, що вибиває позначки – карби на деревах. У поетичну розповідь входить побутова інтонація народної розмовної мови. Спинившись на порозі, карбівничий подумки промовляє сам до себе

«Еге, бачу, яка фуга!  
Цур же йому з лісом.  
Піти в хату...»

Слово «фуга» в лексиконі карбівничого означає те саме, що «хуга», тобто «завірюха», «хуртовина». У просторіччі не рідкість – заміна приголосного *x* на *ф*: наприклад: «хвакт» – замість «факт» і, навпаки, «филя» замість «хвиля», а в даному разі «фуга» замість «хуга». В устах карбівничого «фуга» звучить іронічно, з ноткою гумору; хуртовина йому не страшна.

Перевіркою засвоєння внутрішнього змісту літературного твору може стати переказ своїми словами – стислий, але точний і вичерпний у головному. «Компасом» у такому переказі має бути композиційний план розповіді: об'єктивний хід подій у житті й логіка думки оповідача, перспектива словесної дії

## РОЗДІЛ II. РОЗПОВІДНИЙ ТА ЛІРИЧНИЙ МОНОЛОГ

У процесі пізнання режисером і актором образного змісту літературного твору поступово визріває *виконавський задум* сценічного монологу. Розпочинається творчий пошук, добір і фіксація засобів монологічної словесної дії, необхідних для донесення до слухачів головної думки, створення наскрізної лінії ілюстрованого підтексту, перспективи образних бачень, в яких розкривається ідейне, моральне, естетичне надзавдання твору. Образні бачення безперервно висвітлюють і оживляють слова, задані текстом. Разом з яскравими уявленнями реалій дійсності народжується в душі жива музика художньої мови. Мислено вслухаючись у її звучання, актор знаходить, добирає й фіксує засоби спілкування зі слухачем – тональні, ритмічні, пластичні пристосування живої словесної дії.

Оповідач – виконавець літературного монологу повинен охопити думкою, уявою всю складну багатоплановість образного змісту художнього твору, об'єднати у своїй свідомості всі його ідейні, тематичні, сюжетні лінії, стилістичні сфери тексту, оживити слова асоціативними баченнями підтексту, творчо прожити в своїй уяві зображене в словесних художніх образах життя. Магічним «якби» для актора-оповідача стає запитання: «А що, якби все те, про що я маю розповісти своїм слухачам, було відомо мені самому не з книжок, а з реальної дійсності? Яку життєву позицію зайняв би я в тих обставинах?»

Виконавцеві літературного монологу насамперед необхідно органічно засвоїти *позицію оповідача*, з якої він розглядає нині пам'ятні життєві факти, явища, події, образи людей, вдивляється, вдумується в їхні взаємини, дії, поведінку, вчинки, осмислює й знову переживає минуле. Позиція актора-оповідача – це його ідейне й емоційне ставлення до життєвих проблем і суперечностей, відображених в літературному творі; це та естетична оцінка життя, в якій розкривається й особистість самого оповідача як людини, громадянина, художника. Позицією оповідача визначається висвітлення в житті того, що йому самому дороге, близьке, що він любить, цінує, обстоює й захищає, й заперечення того, що йому чуже, неприємне, вороже, що він викриває, проти чого протестує, над чим іронізує, сміється, глузує, що ненавидить, з чим вступає у боротьбу.

Зовсім не обов'язково, щоб свою позицію оповідач декларував у словах. У художній мові позиція автора виявляється в самих образах, розкривається в підтексті, в тій головній думці, що не лежить на поверхні тексту, а пронизує всю словесну тканину й образну структуру художнього твору. Позицією автора зрештою визначається *стилістика художньої мови* літературного твору, спосіб естетичного пізнання й перетворення дійсності. Оволодіти стилістикою художньої мови, яка органічно поєднує у своїй художній цілісності авторську мову і включену в розповідь пряму мову персонажів, повинен актор, виконавець епічного або ліричного монологу.

У літературних творах розповідного та ліричного роду режисер і актор стикаються з кількома стилістико-граматичними формами художньої мови:

непрямою мовою (від третьої особи); так званою вільною непрямою, або невласне прямою, мовою; мовою автора (від першої особи); прямою мовою персонажа, якому автор доручає функції оповідача; діалогами й монологами персонажів, переказуваними оповідачем. Виконавцеві треба уважно розібратись у тому, як сполучаються між собою книжна літературна мова автора – повідомлення про факти й обставини життя, словесні зображення, предметні мислені образи, характеристики, пояснення, коментарі, авторські роздуми, ліричні відступи тощо з побутовою розмовною мовою у діалогах та монологах персонажів.

У структурі художньої мови помітно вирізняються чотири стилістичні шари, кожен з яких виконує свої функції й має лексичні, синтаксичні й інтонаційні прикмети. Перший шар – об'єктивна інформація про те, що відомо тому, хто говорить, і чого не знають його слухачі. Другий шар – суб'єктивні переживання: те, про що люди думають і що почувають, переживають у собі. Для відтворення внутрішньої мови персонажів у розповіді застосовується невласне пряма мова. Третій шар – образне відтворення в уяві руху життя: фізичних дій, поведінки, вчинків людей, їхніх розмов, переданих прямою мовою персонажів. Четвертий шар – ліричні відступи від сюжетної розповіді, філософські узагальнення, публіцистичні вкраплення в художню мову, що розширюють зміст зіставленням минулого з сучасним, роздумами про загальні проблеми життя тощо. Багатопланову, поліфонічну структуру художньої мови актор-оповідач, виконавець літературного монологу повинен органічно засвоїти й оволодіти нею як своєю власною живою мовою. Про це чітко говорить, зіставляючи свій власний артистичний досвід драматичного актора і видатного представника мистецтва художнього читання на російській літературно-концертній естраді, В. Аксьонов: «...Читець зобов'язаний завжди читати тільки від *свого імені*. І навіть у тих місцях, де з'являються нові особи з їхніми власними словами (пряма мова), читець не повинен зміщувати своєї творчої позиції людини, *що переказує ці слова*»<sup>128</sup>.

На відміну від актора-лицедія, що живе на сцені життям свого персонажа, актор-читець залишається на концертній естраді самим собою. За іншу людину він себе не видає, іншою людиною себе не відчуває, і ніхто в залі глядачів за іншу людину його не приймає. «Я – поет, тим і цікавий», – сказав про себе В. Маяковський. «Я оповідач. Тим на сцені й цікавий», – міг би сказати про себе виконавець літературного монологу. Поет перетворює життя на словесні образи. Актор-лицедій перетворює літературні образи на образи сценічні – сам стає на сцені живим «образом». А що творить актор-читець? Читець відтворює в своїй уяві живий голос беззвучного на папері авторського тексту і цей, спершу чужий йому «голос автора» відтворює в сценічній словесній дії як свою власну живу мову. Слова її наперед задані текстом літературного твору. Але *звуковий образ* художнього тексту творить

---

<sup>128</sup> Аксьонов В. Н. Искусство художественного слова. – М., 1954. – С. 145.

актор. Для того щоб внутрішній голос художнього тексту правдиво й виразно зазвучав як живий людський голос самого актора, треба глибоко проникнути власною думкою і уявою в образний зміст літературного твору, зробити своїм естетичне переживання дійсності, виражене засобами художньої мови. Це естетичне переживання дійсності актор кожного разу заново відтворює в собі на сцені і передає його, виражає його засобами живої словесної дії, ділиться ним, заражає ним слухачів у залі, викликаючи в уяві образні бачення руху життя.

Залишаючись самим собою, актор-читець виходить, проте, на сцену в особливому, не буденному внутрішньому стані – творчої зосередженості, духовного піднесення, несучи в собі не тільки пам'ять тексту свого виступу, а й внутрішню установку, весь план розповідної словесної дії.

## МОВА АВТОРА

Той особливий творчий стан, у якому перебуває актор-оповідач, розгортаючи в живій словесній дії перед мисленим зором слухачів образний зміст літературного твору епічного та ліричного роду, умовно визначають як «образ оповідача», або з більшою долею умовності як «образ автора». Звичайно, виконуючи на сцені в формі літературно-естрадного монологу твори Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Павла Тичини й інших авторів, давніх і сучасних, актор-читець аж ніяк не прагне життєвої подібності з авторами. Говорячи від себе словами художньої мови, як своїми власними (що далеко не просто), актор-читець відтворює в собі і виражає в словесній дії тільки спосіб *творчого думання* автора, його образне бачення життя, природу його почуттів, усвідомлюючи й переживаючи їх по-своєму.

«*Образ автора*» в літературному сценічному монолозі – це виявлення неповторності творчого мислення письменника, його бачення і переживання дійсності, яке поділяє з автором і переживає по-своєму актор-оповідач. Зрозуміти й органічно відчувати авторський текст художнього твору, як живу людську мову, виявити в словесній дії її самобутність – це й означає відтворити на сцені «образ автора». Однак між актором-виконавцем сценічного літературного монологу і самим автором як конкретною людиною залишається відчутна дистанція. Звучання сценічного літературного монологу, створене актором, не може бути і не буває ідентичним авторському читанню власних творів.

Наслідування зовнішньої манери авторського читання є тільки копія у порівнянні з оригіналом. Це довели на практиці безперспективні спроби наслідувати голос, темперамент і манеру блискучого авторського читання Маяковського, Єсеніна. Внутрішній «образ автора» в літературному монолозі на сцені – це органічний сплав неповторності авторської творчої особистості, авторського способу мислення, стилістики авторського мовлення з артистичною, теж неповторною індивідуальністю актора. Тим сильне

сценічне мистецтво художньої розповіді. Воно залишається сильним навіть тоді, коли зі сцени звучать літературні твори, добре відомі слухачам.

У «театрі уяви» актор-читець створює мислені образи, в яких розкриваються життя і доля різних людей. Виконавець розповідного або ліричного літературного монологу повинен оволодіти авторським способом *художньої розповіді* й відтворити в собі та виявити через себе художній «образ оповідача». Оповідачем може бути не тільки нейтральна особа – «автор», а й один з персонажів літературного твору. Важливо зрозуміти життєві джерела розповіді та її мету: спогад про події з власного життя; спостереження чужого життя; відтворення в уяві минулого; вигадку, гру вільної фантазії тощо. Внутрішнє самопочуття оповідача й обраний ним спосіб контакту зі слухачами потребує відповідних пристосувань словесної дії й сценічної поведінки виконавця літературного монологу.

У різних творах навіть одного письменника творча природа художньої мови стилістично змінюється. Відповідно міняються «образ оповідача» і спосіб словесної дії. По-різному звучить художня мова в літературних творах побутового, романтичного, героїчного, інтимно-психологічного, фантастичного, гумористичного змісту, жанру і стилю. По-різному встановлюється й підтримується живий контакт між оповідачем на сцені і залом глядачів.

Авторська мова в літературних творах різного роду і жанру може бути персоніфікована або залишитися не уособленою. Це істотно впливає на творчі завдання і спосіб словесної дії сценічного літературного монологу. Одна справа, коли розповідь веде людина, життєвий образ і поведінка якої виразно вимальовуються в уяві читача. У таких творах сам персонаж виступає як оповідач, який згадує події з власного життя й, говорячи про інших людей, розповідає одночасно і про себе, як про одного з учасників пам'ятних життєвих подій. Інша річ, коли автор підноситься творчою думкою над реаліями життя, відтворюваного його уявою. Письменник може свідомо приховувати себе за ім'ям вигаданої ним особи, ведучи мову від її імені. В інших творах герой подумки розмовляє сам з собою, пише листа, веде щоденник тощо. Відповідно міняються способи мовлення, стилістика художньої мови, а в сценічному літературному монолозі змінюються й способи творчих контактів виконавця з залом глядачів.

Відтворення актором-читцем, виконавцем літературного монологу авторської художньої мови від першої особи, збереження побутової характерності розповідного монологу персонажа, стиль авторської мови від третьої особи ставлять неоднакові творчі завдання сценічної персоніфікації «образу оповідача».

Найближчим до повного внутрішнього перевтілення актора-оповідача в образ іншої людини є сатиричний *образ-маска* в естрадному монолозі. Блискучі зразки подібних блискавичних перевтілень актора в сатиричні образи-маски вражаючої яскравості створював в естрадних монологах Аркадій Райкін. В комедійному естрадному монолозі виконавці користуються насамперед характерністю побутово-розмовної мови свого

персонажа, доповнюючи образ-маску ще й пластичною виразністю, характерним жестом, деталями костюму, зовнішності, предметами реквізиту.

У літературному монологі цілком достатньою може бути й сама лише виразність художньої мови. Стилїстика мови, спосіб словесної дії, інтонаційне звучання характеризують людину. Виразність звучання живої мови стає основою розвитку радіодраматургії, літературного радіомовлення, звукозапису літературних монологів.

Найчастіше у творах епічного роду, як і в багатьох ліричних віршах, авторська мова не персоніфікована, зберігає граматичну форму мови «від третьої особи». В такому разі образ конкретної людини-оповідача в уяві читача не виникає. Автор залишається незримим і неначе не існує ні для персонажів, ні для читача. Яскраво уявляючи рух життя, що ніби само собою розгортається без участі оповідача, читач сприймає авторську мову як свого роду свій власний внутрішній голос – сам стає на позицію автора, спостерігаючи життєві події очима автора, ніби своїми власними.

Авторська мова від третьої особи в найбільшій мірі об'єктивізується, набуваючи нейтрального, інформаційного звучання. В такій формі авторська мова не наділена функцією розмовно-побутової мови, вона стає тільки засобом словесного зображення предметних реалій життя, що виникають в уяві як живі образні бачення. Творче завдання виконавця сценічного літературного монологу полягає тоді в тому, щоб об'єктивізована, надпобутова художня мова прозвучала на сцені не як цитата (хоч і такий спосіб читання вголос художніх текстів цілком можливий і навіть буває необхідним), а стала органічним виявом художнього мислення самого актора-оповідача, його власним естетичним переживанням дійсності – тієї об'єктивної картини життя, що оживає в уяві й переосмислюється, переоцінюється в ідейному, моральному, філософському, історичному аспектах. Актор мусить тоді сам піднятися до рівня авторської позиції й піднімати на такий високий рівень художнього погляду й естетичної оцінки життя слухачів у залі.

Естетичне переживання змісту сценічного літературного монологу колективним слухачем може стати емоційно сильнішим, глибшим, ніж почуття індивідуального читача. Посилює змістовність і дієвість художньої мови її живе, виразне звучання. Творча індивідуальність талановитого актора здатна відкрити в художньому творі те, що читачеві, можливо, й не відкриється.

Істотне значення в розповідному та ліричному монологі має дистанція між життям, відображеним у літературному творі, й нинішнім реальним життям. Така дистанція між образним змістом художнього твору і об'єктивною дійсністю зводиться до мінімуму, коли в художньому творі відображено життя, однаково сучасне для автора і його персонажів, так і для виконавця та слухачів сценічного літературного монологу. Хвилюючою в такому разі стає гострота й актуальність життєвих проблем, що розкриваються в художніх образах. Дистанція часу між реаліями сучасності і віддаленістю подій давнини, про які йдеться в літературному творі,

збільшується, максимально зростаючи, коли ні оповідач, ні слухачі не могли бути сучасниками зображуваного життя. При цьому насамперед зростає пізнавальна сторона: яскраве виділення живих прикмет давнього часу. Не втрачає свого значення й актуальність тих проблем, які, належачи минулому, зберігають актуальність і в нинішньому житті. Оповідач виступає тоді з позиції митця, що творчо досліджує життя в його різноманітних колізіях, відтворює образи минулого, як відтворює долю народу й окремих людей історик – знавець побуту, традицій, соціальних взаємин, типів, людських характерів.

Змістом розповіді можуть стати визначні історичні події, гострі соціальні конфлікти, масштабні характери героїв свого часу й цілком звичайні, буденні обставини та перипетії давнього життя. За особистим життям персонажів відкривається *другий план* – народна доля, глобальні проблеми суспільства і людства. В розповіді істотне місце поряд з розгортанням сюжетних подій посідають авторські роздуми, історичні й філософські узагальнення, змістовні ліричні відступи.

Особливий тип розповідної дії – фантастика, казкові образи. Тут необхідні яскравість уяви, емоційність, віра в можливість існування неймовірного, не існуючого в реальному житті. Оповідач сповнюється лукавою мудрості казкаря, безпосередності вигадника, ентузіазму мрійника, здатного перетворювати повсякденність на чарівливі образи фантазії. У психологічному підтексті розкриваються глибокі почуття, благородні ідеї – справедливості, свободи, добра і краси.

«Образ оповідача» диктується надзавданням літературного монологу. В одних випадках це роздуми над власним життям, розповідь про особисто пережите, сповідь, присуд самому собі. В інших випадках – відтворення в уяві життєвих подій, масштабніших, ніж доля окремих людей. Оповідач може залишатись на позиції об'єктивного спостерігача життя, присуд якому мають винести самі слухачі. Він або гарячий захисник чи гнівний викривач, дотепний жартівник, або довірливий співбесідник, «своя людина» або мрійник, філософ, поет, що думкою підноситься над буденністю; чарівник, здатний творити прекрасне, запалювати в слухачах душевний вогонь. Залишаючись самим собою, актор-читець внутрішньо настроює свій душевний світ на хвилю, що її випромінює авторське переживання дійсності. В цій чутливості до «музики почуття», вираженої засобами художньої мови, й полягає артистичний талант актора «театру уяви»...

## МОВА ПЕРСОНАЖІВ

У літературному монолозі важливо знайти органічне поєднання авторської мови з прямою мовою персонажів у їхніх діалогах та монологах. Образи персонажів оживають в уяві оповідача і слухачів, як реальні люди, наділені своїм характером, звичками, манерою мови й поведінки. Оповідач добре знає їхнє життя, думки, інтереси, виразно уявляє зовнішність кожного, розуміє внутрішні мотиви їхніх вчинків і все це прагне передати слухачам,



користуючись засобами живої словесної дії. Обставини життя персонажів, їхня доля наводять на роздуми, хвилюють. Оповідач прагне передати слухачам своє уявлення про кожного персонажа і своє емоційне ставлення до людей, про яких розповідає.

До одних своїх героїв оповідач ставиться, як до близьких і дорогих йому людей, виявляючи цю свою душевну теплоту не обов'язково в самих словах, а в підтексті, в тоні розповіді. Інших споглядає здаля, до когось тільки придивляється, як до малознайомої людини, яка чимось зацікавила, привернула увагу. Поведінка одних героїв оповідання може захоплювати самого оповідача, інших – викликати подив, невдоволення або внутрішній протест. Комічні ситуації і смішні вчинки людей теж можуть викликати різну емоційну реакцію. Не виявляючи прямо свого ставлення, оповідач іронізує, доброзичливо підсміюється, регоче в душі, хоч зовні вдає серйозність, глузує, гнівно бичує, висвітлює комічні чи негативні життєві ситуації й характери в карикатурному, гротесковому, гіперболізованому вигляді. Своє знання життя і розуміння людей оповідач робить мислено зримим у думці й уяві слухачів. Для цього існують і використовуються в сценічному літературному монологі різні засоби словесної дії.

Насамперед необхідно ввести слухачів у курс невідомих їм обставин життя, про яке йтиметься в розповіді: пояснити, де і коли відбувалися пам'ятні події, репрезентувати дійових осіб, пояснити, «хто є хто». Словесні портрети вимальовують зовнішній вигляд людей. В зовнішності, одязі, позі, манерах, поведінці людини розкриваються характер і настрої. Уявлення про людину доповнюється її соціальною, моральною, побутовою й психологічною характеристикою, яку дає персонажеві сам оповідач. Характеризує людину і те, що про неї думають, говорять, як ставляться до неї й поводяться з нею інші.

Найповніше вимальовується в уяві живий образ людини через її поведінку і вчинки в певних життєвих обставинах. У художній розповіді виразно розкривається, про що людина думає, що переживає, що і як робить, про що, кому і з якою метою говорить. Оповідач, описуючи персонажів як реально існуючих і особисто відомих йому людей, мислено чує їхню мову, голоси, живі інтонації, але не копіює чужої мови, а переказуючи її зміст, дає лише виразний натяк на інтонацію, в якій знаходить вияв підтекст словесної дії людини. Таке відтворення в розповіді прямої мови персонажа і її емоційного підтексту потребує тонкої артистичної майстерності оповідача й кардинально відрізняється від примітивного, штампованого зображення зовнішньої характерності чужої мови, зображення, далекого від життєвої й художньої правди. Примітивне «награвання» зовнішньої характерності мови персонажів – найвідчутніша вада сценічного розповідного монологу актора-читця. Характерність прямої мови – діалогів і монологів персонажів – виразно розкривається в самому змісті, у лексиці, синтаксисі, побудові речень і фраз, темпоритмі мови, розстановці логічних наголосів, психологічних пауз. Коли ж за певних обставин характер людини, її переживання особливо яскраво виявляються в інтонації, в тембральному

звучанні голосу, оповідач може описати її звучання в словесному поясненні – ремарці.

У тому, що, коли, кому, задля чого і як говорить людина, знаходить яскравий вияв її особистість. Але не слід забувати, що в літературному монолозі епічного і ліричного роду вступають у живі взаємини з слухачами у залі не самі персонажі, а тільки один оповідач. Монологи і діалоги персонажів звучать тільки в його переказі.

Як саме оповідач змальовує в уяві живі образи персонажів, пояснював на заняттях з художнього читання К. С. Станіславський.

«Як читати оповідання, в якому кілька дійових осіб? Ставити собі завдання від оповідача тільки чи від різних осіб? Припустимо, що ви читаєте «Зловмисника» (оповідання Чехова. – *Р. Ч.*). Ви повинні розповісти про думки селянина, але не зображувати його дикцію. У вашу інтонацію може вкратися його інтонація і навіть жест, тому що ви вже починаєте діяти і переживати за нього. Але якщо ви перестанете діяти і почнете *зображувати*, ви потрапите у штамп. Ви повинні входити у запропоновані обставини дійових осіб, а не копіювати їх, передавати своє ставлення до них, а не зображувати їх інтонації.

Не забувайте, що у вас є *ставлення* оповідача до цієї людини, про яку ви говорите, і скільки б в оповіданні не було дійових осіб, до кожного з них у вас буде своє ставлення – це зробить їх різними»<sup>129</sup>.

Оповідач переказує слухачам те, про що думають і що говорять люди, яких він виразно бачить і чує в своїй уяві, їхнє життя і поведінка залишаються зовнішніми щодо оповідача, а сам він не стає ними. Прагнучи розповісти про них так, щоб і слухачі уявили їх такими, якими уявляє він сам, оповідач може допомогти словесному зображенню ще й частковим показом у собі, наче в дзеркалі, того, що є найхарактернішим в людині, про яку він згадує й розповідає. Такі часткові моменти «показу», що вплітаються в розповідну словесну дію, мусять бути особливо влучними, точними, живими.

Для недосвідчених або не обдарованих артистично виконавців відтворення засобами розповіді художніх образів персонажів і живої їхньої мови становить найбільшу складність. Буває, що мова персонажів у переказі невинного оповідача втрачає свою характерність і виразність – «не звучить». Не краще й тоді, коли виконавець прагне «розігрувати» по-театральному репліки дійових осіб оповідання, втрачаючи позицію оповідача й перспективу розповіді. Подібне «розігрування» звучить фальшиво, увага слухачів переключається з внутрішніх бачень образної уяви на самого актора, але в очах слухачів актор-оповідач не стає іншою людиною та й не може нею стати, бо одразу мусить «виходити з образу», коли повертається до тексту авторської мови.

Наведімо приклад:

---

<sup>129</sup> Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. – С. 77.

Студентка акторського факультету обрала для навчальної роботи зі сценічної мови епізод з роману Л. Толстого «Війна і мир» – розповідь про перший бал Наташі Ростової. Образ юної Наташі причаровував, захоплював молоду виконавицю, здавався душевно близьким їй самій. Всю свою творчу уяву, свій артистичний темперамент майбутня актриса драматичного театру спрямувала на те, щоб відчувати *себе* в обставинах, в яких перебувала героїня роману, і замість того, щоб розповідати слухачам про давні події, поведінку героїні, її переживання, прагнула сама щиро переживати «за Наташу», забувши про ... автора! Уривок прозвучав непереконливо, бо трапилася підміна творчих завдань. Завдання оповідача – яскраво відтворити в уяві слухачів епізод з життя героїні і передати своє ставлення до її переживань і поведінки – було підмінене завданням актриси уявити *себе* в обставинах першого в житті Наташі Ростової балу й *зображувати* в цих обставинах почуття та мову Наташі.

І хоч у артистично обдарованій виконавиці сяяли очі й пашіло обличчя, як і у схвиленою важливою подією в своєму житті юної героїні роману «Війна і мир», живої розповіді не вийшло. Слухачі бачили перед собою молоду актрису з сяючими очима, палаючим обличчям і привабливою усмішкою на вустах, але... не вірили в щирість її переживань. Недосвідчена виконавиця літературного монологу не зуміла стати на позицію автора і розповісти про те, що виникає в уяві, словами автора і *від свого імені*. Оповідач тут – незримий для персонажів спостережник, свідок і мудрий дослідник їхнього життя. Актрисі слід було, щиро розділивши з юною Наташею Ростовою її хвилювання, добре зрозуміти, оцінити її поведінку і навіть її потаємні, невисловлені вголос думки, але при цьому не *бути* Наташею, а співчутливо *розповідати* про свою героїню.

Відмінність між творчим підходом актора до ролі персонажа в драматичній виставі і підходом оповідача, виконавця літературного монологу, до мисленого образу персонажа, про якого йдеться в розповіді, пояснює в своїй книзі «Вечера рассказа» О. Я. Закушняк на прикладі оповідання А. П. Чехова «Злий хлопчик». «Основна різниця між актором театру і оповідачем полягає в тому, що, граючи Лапкіна, театральному акторові треба *перевтілюватися* в нього...оповідачу необхідно *показати* Лапкіна. Лапкін, наприклад, освідчується в коханні. Актор театру має робити це як сам Лапкін, а оповідач, немовби «підглядаючи» за Лапкіним, показує, як той Лапкін освідчується: смішно, зворушливо чи по-дурному (це залежить від ставлення оповідача до дійової особи).

Актор, граючи товсту людину, повинен бути товстим, а оповідач, розповідаючи про товсту людину, може бути худим. Граючи людину, яка регоче, актор театру повинен насправді реготати, а оповідач без реготу може сказати: «Він реготав» і буде смішно»<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> Закушняк А. Я. Вечера рассказа. – С. 67.

Пряма мова персонажів виконує в літературному творі різні функції і займає різне композиційне положення в мовній структурі твору. Твір або значна його частина після авторського вступу може залишатись монологом персонажа. Це може бути *розповідь*, звернена до співбесідника чи до слухачів, чії постаті теж окреслені в літературному творі. У такому монологі-розповіді виразно розкриваються характерні риси й самого оповідача. Побутова розповідь визначається великою різноманітністю змісту й способів словесної дії. Зміст розповіді можуть становити спогади, зізнання, сповідь про себе, про гріхи й конфлікти власного життя або згадка про іншу, добре відому й чимось цікаву для оповідача людину; оповідач може фантазувати, малювати майбутнє, яким воно йому видається, або й вигадувати. Різноманітним буває й *монолог-промова*: ораторський виступ, лекція або пародія на лекцію, промова на суді, на мітингу, домашнє вітійство, повчання, розгорнуті вказівки, інструкції в усній формі тощо.

Іншого тонального вияву потребує внутрішній *монолог-роздум*: мовчазні у житті думки, рухливі образи, що спливають в уяві; розмови подумки з самим собою або з уявними партнерами. Внутрішні монологи персонажів можуть передаватись автором та оповідачем у формі прямої або невластне прямої мови.

Найвиразніше побутова розмовна мова персонажів виявляє свою характерність у *діалогах*. За всієї розмаїтості життєвих ситуацій та характерів партнерів, їхніх обопільних намірів, відмінності взаємин – близьких, інтимних, дружніх або випадкових, офіційних, байдужих чи недобррозичливих тощо – побутові діалоги піддаються типізації. Спільною їх ознакою залишається імпровізованість словесної дії та внутрішніх пристосувань партнерів один до одного. Цю найважливішу природу діалогічної мови добре виявляє влучне визначення характеру взаємин партнерів у сценічному діалозі в драматичній виставі: «я тобі гачок, а ти мені петельку». Оповідач, переказуючи зміст і характер діалогів персонажів, повинен чітко уявляти природу діалогу.

Початком діалогу може стати обмін запитаннями й відповідями. Відповіді на запитання бувають різні: точні, правдиві, приблизні, туманні, ухильні, помилкові, нещирі, брехливі, очікувані або несподівані для співбесідника тощо. Запитання допускає варіанти відповіді: позитивну – «так»; негативну – «ні»; непевну – «можливо», «мабуть»; ухильну – «не знаю». Ухильною є й відповідь на запитання зустрічним контрзапитанням: «А чому ти про це питаєш?», «А що ти сам про це думаєш?» тощо. Красномовною відповіддю може стати й мовчання – небажання відповідати. Часом пауза замість словесної відповіді на запитання може бути виразніша від слів.

В інших випадках зав'язкою діалогу стає важливе для партнера повідомлення. Виникає необхідність роз'яснень, уточнень – діалог розгортається. Найактивнішою стає словесна дія у «діалогах незгоди», коли партнери вступають у суперечку, ведуть полеміку, домагаються протилежних цілей. Діалог перетворюється тоді на свого роду словесну дуель, нагадує

шахову партію, коли кожний хід має свій далекосяжний розрахунок. Діалог сповнюється емоційністю, стає змаганням різних життєвих позицій, поглядів, думок, намірів, ближніх і дальніх розрахунків, надій, одвертих чи прихованих. Переказуючи в розповіді ситуацію, зміст і хід діалогу персонажів, оповідачеві куди важливіше виявити внутрішні мотиви й цілі партнерів, ніж копіювати їхні голоси, «зображувати» дикцію персонажів.

Особливе значення у діалогах має підтекст і другий план – те, що залишається поза межами безпосередньої словесної дії, але істотно пов'язане з її змістом і характером, наприклад, у дипломатичному діалозі. Дипломатичні переговори і розмови часто мають місце не тільки в офіційних взаєминах, а й у повсякденному житті. І нерідко метою партнерів стає бажання не стільки виказати, скільки приховати за словами свої справжні думки, почуття, наміри й цілі. Цю приховану дипломатію, її справжнє значення оповідач добре розуміє і розкриває слухачам.

В епічних літературних творах трапляються дійові епізоди, в яких розмову між собою ведуть кілька персонажів – *полілоги* й масові сцени: зборів, сходу, мітингу тощо. Відтворення оповідачем у розповідній словесній дії багатоголосного звучання в подібних епізодах потребує від актора неабиякої майстерності.

Виконуючи літературний монолог, у якому в розповідну мову включаються голоси різних людей, оповідач повинен забезпечити чітке сприймання на слух реплік кожного персонажа. Досягається це в писемному тексті виділенням прямої мови персонажів в окремі рядки, вживанням знаків тире, лапок. Неприпустимо, щоб мова самого оповідача і репліки дійових осіб в їхніх діалогах та монологах зливались у розповіді в один тон. Проте тональна розробка поліфонічного звучання розповідної художньої мови зовсім не подібна до примітивного читання тексту «на різні голоси», коли репліки персонажів оповідач намагається «виразно» розіграти.

Саме так намагався «грати» характер головного персонажа оповідання А. П. Чехова «Туга» молодий студент, майбутній актор, ще недостатньо підготовлений до виконання такого складного літературного твору. Було очевидно, що виконавець щиро переживає хвилюючий зміст оповідання. Але замість того, щоб передавати це своє ставлення до драматичної життєвої події, відтворюючи в уяві хід життя персонажів оповідання з позиції автора, й розповідати від себе про думки, почуття, поведінку й мову героїв оповідання, молодий виконавець всіляко старався натурально зобразити старечий голос, відтворювати інтонації неграмотної людини. В результаті – фальш. Правдивий художній образ старого в уяві не виникав. Не було (та й не могло бути) повного перевтілення актора в образ. Залишалось надто очевидним далеке від життєвої й художньої правди, суто зовнішнє, штамповане награвання характерності чужої мови.

Здатністю блискуче імітувати чужі голоси й інтонації визначається особливий жанр естрадного монологу Вражає художністю така здатність у виступах широко відомого, неповторного в своїй самобутній індивідуальності творця й виконавця усних літературних портретів Іраклія

Андроникова. Відома здатність натурально відтворювати чужі голоси і з історії мистецтва художнього читання. Один з прикладів – чудові «дитячі» монологи й діалоги у виконанні талановитої актриси кіно і естради Рипи Зеленої. Але така досконала виконавська майстерність потребує, крім природного таланту, ще й високого професійного вміння: тонкого, чутливо розвиненого мовного слуху, спеціальної голосової техніки, відповідного репертуару.

Крім усвідомлення типу життєвого діалогу персонажів – їхньої побутової балачки, дружньої розмови, ділових переговорів, полеміки, суперечки, скандалу тощо – оповідачеві слід оцінити спосіб впливу на партнера, яким користуються учасники діалогу. Впливати на партнера можна по-різному: зацікавити повідомленням, пропозицією, запитанням; викликати співчуття; переконати, умовити, спокусити, ублагати; роз'яснити чи, навпаки, заплутати; домогтися зізнання, вирвати правду, присоромити, висміяти тощо. Мотиви й способи мовної дії персонажів розповіді повинні зрозуміти й уявити слухачі.

У прямій мові персонажів художніх творів виразно відтворюється лексична й інтонаційна *характерність* побутово-розмовної мови. На відміну від лексичної й стилістичної чистоти правильної літературної мови з властивими їй обов'язковими нормами індивідуальна мова персонажів може забарвлюватися місцевим колоритом, відображати місцеве наріччя, діалект, говірку. Розмовно-побутова мова – *ситуаційна*: партнери здатні зрозуміти один одного з півслова. Тому нерідко речення залишаються граматично не завершеними, а то й плутаними: з мови стають помітні ознаки соціального чи професійного жаргону; в українську побутову мову вплітаються русизми, в російську – українізми. Соціальної, територіальної, професійної та індивідуальної характерності набувають не тільки лексичний склад і синтаксичні конструкції побутово-розмовної мови, а й інтонації, темпоритм, тембральні забарвлення.

У літературних монологах певного жанру, наприклад комедійного змісту, оповідач, повністю не копіюючи, не зображуючи характерність інтонацій мовного просторіччя, може дати виразний натяк на його звучання. Мовну поведінку характеризує не тільки тональний спосіб словесної дії, а й поза, рух, жест, мімічний вираз. Уся ця «кінетична» виразність живої мови органічно пов'язана з лінгвістичною та тональною виразністю словесної дії і має викликати в уяві цілісний художній образ людини, про яку йдеться в розповідному монолозі.

Істотне значення у створенні живого образу людини має психологічна характерність її мови. Вона дуже різноманітна. Переживання – глибокі, сильні, яскраві чи, навпаки, млявість, блідість, невиразність емоційної сфери; експансивний, відкритий вияв почувань чи їх концентричність; перевага інтелектуального темпераменту над емоційним; сильна воля чи почуття слабодухої людини – все це знаходить вияв не тільки у словах, а й у тоні мови, в мовній поведінці в цілому. Характер переживань людини в різних життєвих обставинах може помітно змінюватись. Відповідно зазнає змін і

психологічна характерність мовної поведінки. Різними стають мовні пристосування людини бадьорої чи стомленої, веселої чи зажуреної, у взаєминах з близькими, доброзичливими людьми чи з чужими їй, несимпатичними або ворожими людьми.

Пізнання й відтворення в уяві слухачів психологічної сфери життя відкриває перед актором-оповідачем винятково широкі творчі можливості. За всієї розмаїтості словесної структури художньої мови автора і персонажів, літературні твори визначаються стилістичною цілісністю. Індивідуальний літературний стиль талановитого письменника дає змогу розпізнати його творчий «почерк», навіть не зазираючи на титульну сторінку. Такою самою художньою цілісністю й самобутністю мають визначатись і сценічні літературні монологи актора-читця. Реалізація творчого надзавдання в наскрізній словесній дії й внутрішній лінії ілюстрованого підтексту створює неповторний звуковий образ літературного художнього твору.

## ПОСТАНОВКА РОЗМОВНОГО ГОЛОСУ

С.286 -293

Умовою успішності постановки розмовного голосу для сцени є передусім чіткий слуховий контроль та самоконтроль за тональним звучанням живої мови. Важливо навчитись порівнювати й оцінювати якість чужого і свого власного голосу, усвідомлювати причини тих або інших недоліків, перешкод в оволодінні найкращим звучанням. На поєднанні усвідомлення м'язових відчуттів зі слуховим самоконтролем ґрунтується методика тренувальних вправ.

Основні властивості добре поставленого розмовного голосу (не тільки для сцени, а й для будь-якого тривалого прилюдного звучання у великих приміщеннях – лектора, вчителя, оратора, диктора) такі: розмовний голос має звучати приємно, чисто й виразно при будь-яких змінах тону, темпу, голосності мови; для цього потрібно оволодіти «польотністю» голосу; тембр голосу має залишатись рівним і милозвучним як у середньому, так і в низькому та високому регістрах; мовний тон має бути рухливим, внутрішньо активним, емоційним; тембральна чистота й милозвучність мови повинні поєднуватись з розмаїтістю емоційних тембральних забарвлень слів та фраз відповідно до їхнього змісту й мовної установки словесної дії. Поставлений голос витримує без значної перевтоми підвищені звукові навантаження на мовні органи в творчих та акустичних умовах емоційного мовлення на сцені.

Непоставлені голоси найчастіше хибують передусім на тембральну немилослівність: можуть бути неприємно сиплі, приглушені, гугняві чи, навпаки, пронизливі, верескливі. Гарні від природи голоси трапляються нечасто. Людина може сама не помічати, що звикла говорити однотонно, інтонаційно невиразно. Часом голос різко змінюється в різних регістрах – ніби людина говорить різними голосами. Саме так буває в період мутації. Хибою з погляду вимог сценічної мови є швидка втомлюваність голосу, невиразна скоромовка, млявість звучання, обмежений діапазон, занадто тиха

мова і, навпаки, галасливість, вульгарний тон, невизначене бубоніння «на низах» тощо.

Виховання голосу для сцени має подолати зазначені вади, а кращі природні властивості розвинути. Поступово виробляється найкраще (в природних можливостях кожного) голосове звучання. Зміцнюються й закріплюються автоматичні навички «опертого» звучання, повнозвучного резонування, чіткої артикуляції і виразної дикції. Дихальна, голосоутворююча і звукоформуюча функції голосових органів людини в живій мові нероздільні. Лише на першому, початковому етапі виховання сценічного голосу ці складові елементи цілісного механізму мовлення доцільно тренувати окремо. Надалі слід розвивати й закріплювати їх органічну взаємопов'язаність у процесі активної, цілеспрямованої словесної дії. Правильні технічні навички поступово закріплюються рефлексивно, стають звичними, набувають автоматизму і вже не потребують свідомого самоконтролю, який відволікає увагу від внутрішньої змістовності мовного спілкування.

Мовний апарат – надзвичайно чутливий інструмент. Треба поводитися з ним обережно, додержувати найпростіших вимог гігієни тощо. Актор, читець, оратор, лектор не повинні виступати одразу після прийняття їжі – рухи діафрагми в такому разі утруднюються. Спиртні напої, дуже гаряча і гостра їжа протипоказані, куріння забороняється. Корисними є прогулянки на свіжому повітрі, спорт. Завжди слід дихати носом; якщо при цьому виникають утруднення, потрібна допомога лікаря. Не слід голосно говорити й співати в курному приміщенні, на холоді, вітрі.

Треба уникати не свіжого повітря й холоду, а застуди переповнених кров'ю після напруженої праці судин слизової оболонки верхніх дихальних шляхів; тому слід остигати перед виходом на холод, а розгарячившись, не пити холодного. Не слід зловживати висотою і силою звука: цим можна назавжди зіпсувати свій голос. Особливо обережним треба бути після хвороби, навіть не пов'язаної з голосовими органами. Дбати про зуби – найважливіша вимога: втрата цього резонатора, а разом з ним і здатності правильно утворювати ряд звуків повністю не компенсується вставними зубами. За поставлений вважають такий голос, в якому правильно (під контролем мовного слуху) координовано роботу всіх трьох факторів голосотворення: органів дихання, гортані і резонуючих порожнин.

Навички правильного звукотворення мають засвоюватись, починаючи з перших тренувальних вправ, дикційних та дихальних.

Розвивати й удосконалювати голос слід насамперед на основі природного звучання «примарного» (середнього) тону. Це та звична для людини постійна висота тону спокійної мови, до якої весь час повертається після підвищень та понижень мовна інтонація. Гарне звучання середнього тону доцільно закріплювати насамперед в наспівному й розмовному монотоні. Згодом засвоюються поступове підвищення та пониження висоти тону, пришвидшення й уповільнення темпу мовлення, підсилення і послаблення голосності мови. В живій мові існує зв'язок між усіма



компонентами мовного звучання і внутрішнім самопочуттям людини – між тоном мови і тонусом організму. Так, спрямування звуку голосу «в маску» (верхні резонатори) зумовлює вияв психофізичного почуття вольової активності – вольовий тон мови.

Мовна постановка голосу передусім повинна бути спрямована на вироблення гарного звучання спокійної, але не млявої, негучної й неспішної мови в середньому регістрі. В розмовній мові звичайно домінує грудне резонування, але дзвінкості тону сприяє «металевий» тембр, властивий резонуванню голосу в ротовій порожнині, носових проходах, у лобних кістках. Поєднання нижнього і верхнього резонування стає одною з найважливіших вимог постановки голосу.

При цьому «важкі» басовиті голоси, що в низькому («контрабасовому») регістрі можуть мляво бубоніти, підтягаються системою тренувальних вправ до яснішого баритонального тембру чоловічих голосів, і відповідно надто низьке контральтове звучання жіночих розмовних голосів варто підвищувати до мецо-сопранового тембру. «Легкі» за тембром надто високі жіночі голоси слід дещо понижувати, не допускаючи неприємної писклявості тембру. Високий фальцетний чоловічий голос, позбавлений грудного резонування, залишає враження інфантильності. Темброве звучання розмовного і вокального голосу людини може й не бути однакове. За невиразним розмовним голосом можуть критися перспективні вокальні дані, а гарний вокальний звук – втрачати свою виразність у розмовній мові. Істотна різниця між мовленням і співом полягає в природі мовного і вокального звуків – у способі звукотворення.

Вокальний звук бідніший на обертони; разом з тим йому властиве особливо яскраве резонування в надзв'язкових порожнинах, якого не має мовний звук. Однак заняття співом позитивно впливає й на розвиток розмовного голосу, надаючи йому більшої сили дзвінкості, «польотності». Досягається вона й наспівним виголошенням на монотоні довгих віршових рядків у розмірі гекзаметра. Це перевірена практикою проста і ефективна вправа. Образність, емоційність гекзаметра потребують внутрішньої сили й тембрової повноти тону. Тексти гекзаметра дають змогу поступово підвищувати і знижувати висоту тону по рядках вірша, розширювати діапазон розмовного голосу, досягати витривалості мовного тону.

Поставити голос – значить очистити звучання від тембрових вад, виявити й розвинути властиву голосу природну милозвучність, посилити наявність так званого «металу» в голосі, що є результатом резонування звуку в гортані й ротовій та носовій порожнинах при спрямуванні струменя повітря «в маску». Поставлений голос рівно і гарно звучить у центральній частині діапазону (так званий «медіум»), зберігаючи повнозвучність тону в розмовному діапазоні не менше як півтори октави. Крім того, поставлений голос не стомлюється й не втрачає якості звучання після значних емоційних і звукових навантажень прилюдного мовлення на сцені. Важливою якістю поставленого розмовного голосу є гнучкість тону, здатність творчо використовувати різні емоційні темброві барви.

У кожному голосі можна знайти, почути й визначити дві-три ноти, що звучать відносно краще за інші. Це звуки так званого натурального для даного голосу тону. З них і слід розпочинати виховання сценічного голосу, обережно, але вимогливо й послідовно домагаючись перенесення властивої їм природної м'язової установки на суміжні звуки. Істотно впливає на якість голосу швидкість, з якою переходять від дихального стану до голосового хрящі гортані й голосові зв'язки.

Не менш важливе значення має і щільність змикання голосової щілини. Перехід голосового апарату в положення, необхідне для виникнення фонації, називають приступом, або атакою, звука. Тверда атака виникає, коли голосова щілина щільно змикається в момент перед початком звучання. Сильний звуковий струмінь різким ударом розмикає міцно зімкнуті зв'язки, пробиваючи собі прохід у надзв'язковій порожнині артикуляційної частини мовного апарату. М'язове відчуття, яким супроводжується тверда атака звука, можна проконтролювати, приготувавшись кашлянути, але замість того різко й коротко вигукнути «а!».

При м'якому приступі момент змикання голосової щілини збігається з початком звучання, причому голосові зв'язки змикаються не так щільно, як при твердій атаці звука.

У художній сценічній мові використовуються обидві ці форми приступу. Користування ними значною мірою залежить як від індивідуальних властивостей голосу, так і від творчої мовної установки – емоційного змісту мовного спілкування. Твердою атакою слід користуватись обережно, найвищий її ступінь може спричинити шкідливий для голосу м'язовий затиск. Не слід допускати й придихового голосопочатку, коли при неповному змиканні голосової щілини проходження струменя повітря супроводжується шумом ще до початку утворення мовного звука.

Гортань під час вимовляння звуків міняє своє положення, трохи переміщаючись уверх або вниз. Переміщення гортані можна помітити зовні, стежачи за положенням кадика. При вимовлянні високого звука і разом з гортанню піднімається вгору і кадик; при утворенні низького звука у положення гортані найнижче. Однак встановлено, що гортань здатна при утворенні мовних звуків будь-якої висоти залишатись у своєму сталому положенні. Спеціальні тренувальні вправи з текстом мають виявити й закріпити найкраще для даного індивіда положення гортані при голосотворенні. Вигідне для одного, воно може виявитись неорганічним для іншого. Положення гортані визначається й на слух. Закріплюється рефлекторно те положення гортані, яке відповідає найкращій якості звучання голосу. Практикою доведено, що у процесі роботи над голосом доцільно засвоїти малорухоме середнє (і навіть нижче середнього) положення гортані. Цим збільшується порожнина глотки, посилюється надзв'язковий резонанс. При нижчому положенні гортані місце звукотворення наближається до грудної резонуючої порожнини.

При постановці голосу важливо засвоїти основне відчуття м'язової свободи: не напружене положення корпусу, голови, ший, мовних органів.

Особливе значення має для кращого звукотворення положення язика. Кінчик язика має бути зближений з нижніми зубами, а корінь опущений, внаслідок чого опускається й гортань, а глотка широко розкрита. Такий стан мовних органів можна проконтролювати, приготувавшись позіхнути, для чого потрібно опустити нижню щелепу і зробити повільний глибокий вдих.

При безперечній важливості загальних закономірностей, добре обґрунтованих теоретично й перевічених тривалою практикою, праця над голосом залишається суто індивідуальною. Самонавчання на основі загальних порад, які наводяться в посібниках з сценічної мови, без допомоги досвідченого фахівця не тільки не ефективно, а може бути навіть і шкідливим для голосу.

Слід також урахувати можливість затяжного післямутаційного періоду у хлопців, голоси яких можуть довго залишатись не до кінця сформованими. Не завжди зміна дитячого й хлопчачого голосу на доросле вокальне звучання і подібна зміна розмовного голосу проходять синхронно: може спізнюватись і затягатись той чи інший процес. На жіночих голосах надмірна тривалість мутації не відбивається. А голоси хлопців у такий затяжний післямутаційний період зберігають хрипке або верескливе забарвлення, звучать нерівно й детонують не через відсутність музичного і мовного слуху, а в силу неспроможності координувати слухові відчуття з голосотворенням. Вправи на постановку голосу в такий період обмежуються. Головне – не зловживати гучністю і висотою звука.

Підготовкою до виховання сценічного голосу є насамперед дихальні вправи. Праця над оволодінням правильною артикуляцією мовних звуків та їх сполучень одночасно має супроводжуватись і контролем за правильним голосотворенням. Слуховий контроль сполучається з фіксацією правильного м'язового самовідчуття. Метою тренувальних вправ має стати рефлексорне закріплення навичок найкращого для даної людини звучання голосу в творчій праці над художніми текстами і, більше того, у повсякденному мовленні в житті. Добре поставлений голос дає змогу говорити так само повнозвучно й музикально, як і співати; співати ж – так само природно, як і говорити. Розмовний голос у повсякденному житті і голос актора на сцені – не два різні голоси, а один і той самий, природний голос, тільки вихований і пристосований для органічного, правдивого естетичного звучання в акустичних і творчих умовах сценічного мистецтва.

Попри всі індивідуальні особливості, які вносять різні театральні школи й окремі педагоги-методисти в систему тренувальних вправ на постановку розмовного голосу для сцени, основні методи в них спільні. Насамперед це звучання голосу на монотоні. Зіставляються наближене до вокалу (але не вокальне) голосотворення наспівним способом у монотоні і звучання розмовного монотону на відносно сталій висоті тону. Далі переходять від монотону на одній висоті до підвищення й пониження віршових рядків за півтонами (наспівним способом), а також до поступової зміни висоти тону по близьких до полутонів ступенях (розмовним способом). Згодом від формалізованого на початковому етапі в методичних цілях

звучання тексту на монотоні треба переходити до інтонаційної гнучкості й виразності живої словесної дії на матеріалі спеціально дібраних текстів.

Тренувальні вправи з постановки голосу можна розділити на методичні етапи. Першим є засвоєння основного положення мовних органів і кращого для даного індивіда звучання кількох «натуральних» тонів голосу. Вправи розпочинають з оволодіння гарним звучанням окремих звукосполучень. Найдоцільніші з цією метою сполучення сонорних *м, н, л, р* та губно-губного сонанта *в* з голосними і такі самі сполучення проривних *б, п* з голосними. Найважливішим навчальним завданням цього методичного етапу є звільнення від шкідливих для голосу м'язових затисків.

Надалі вправи тривають на матеріалі окремих фраз – приказок, чистомовок тощо та невеличких віршованих текстів. Перехід до складніших за змістом текстів, зокрема віршованих, вводить у тренувальні вправи важливий емоційний підтекст. Спочатку використовуються вірші з недовгими рядками. Поряд з ними ефективним текстовим матеріалом для вправ стає гекзаметр.

Оволодіння вільним, без утруднення, підвищенням і пониженням кожного з віршових рядків на півтону дозволяє розширювати діапазон голосу, переходячи від середніх тонів у нижній та верхній регістри. Вправи набувають більшої складності при чергуванні наспівного й розмовного способів голосотворення, а також при підвищеннях та пониженнях тону кожного слова віршового рядка.

Паралельно з оволодінням зміною висоти тону вводяться вправи на засвоєння градацій голосності за ступенями: зовсім тихо, тихо, не надто тихо, не голосно, голосно, найголосніше і в зворотному порядку. Зіставляється голосне звучання з контрастним, тихим тоном, який не повинен втрачати «польотності» звука.

Так само проробляються градації темпу: дуже повільно, повільно, неквапливо, пришвидшено, швидко, якнайшвидше і в зворотному порядку. Комбіновані вправи сполучають градації темпу та голосності зі змінами висоти тону. Добре поставлені для сцени голоси відзначаються звучністю, музикальністю, гнучкістю розмовного тону, професійною загартованістю, чистотою природного тембру, вільного від неприємних і неприпустимих на сцені вад (глухого бубоніння, гугнявості, млявості, різкого крикливого звучання, пронизливої верескливості тощо). Початкові тренувальні вправи тривають 5-10 хвилин. Поступово тривалість їх зростає. Розгорнутий комплекс тренувальних вправ комбінованого характеру досягає тривалості до 30 хвилин.

Нижче наводимо українські тексти, що дають можливість проводити комплекс орфоепічних, дикційних, дихальних і голосових тренувань. Нагадуємо ще раз: усі тексти для дикційних та орфоепічних тренувальних вправ одночасно мають бути і матеріалом для постановки дихання та голосу.

Сценическая речь: Учебник для студентов театральных учебных заведений / Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. 3-е изд. М.: Изд-во «ГИТИС». 2002.

СС. 9-35

### **Художественное слово в системе работы над сценической речью НЕКОТОРЫЕ СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ОБЩИЕ ОСНОВЫ СЛОВЕСНОГО ДЕЙСТВИЯ В ИСКУССТВЕ АКТЕРА И ХУДОЖЕСТВЕННОМ СЛОВЕ**

Между искусством художественного слова и драматическим искусством имеются существенные различия. Эти различия были подмечены давно, о них, хотя и не всегда верно, писалось еще в дореволюционных книгах по выразительному чтению. О различии между чтением и игрой на сцене подробно говорят и современные исследователи.

Наиболее значительными среди особенностей искусства художественного слова по сравнению с актерским искусством являются; общение со зрителями, а не с партнерами; рассказ о событиях прошлого, а не действие в событиях, непосредственно происходящих перед зрителями; рассказывание «от себя», «от я», с определенным отношением к событиям и героям, а не перевоплощение в образ; отсутствие физического действия.

К. С. Станиславский говорил, что чтец, в отличие от актера, не должен играть или копировать героя, «изображать его интонацию и дикцию». Задача чтеца – рассказать о своих героях. При этом рассказчик имеет четкое отношение ко всем событиям, о которых говорится в тексте, и знает, зачем рассказывает о них слушателю сейчас, здесь, в сегодняшних условиях.

По существу, главные различия в творчестве чтеца и актера связаны с процессом исполнения, воплощения произведения, с формой и методами передачи его слушателю, а не с подготовительной работой над текстом. Эти различия охватывают в основном область выразительных средств, приемов и «приспособлений» чтеца, помогающих ему донести до слушателей содержание в специфических условиях литературно-художественного материала. Эти «приспособления» имеют решающее значение в искусстве художественного слова. Область их применения очень велика. Среди них – иной характер использования прямой речи, иные методы характеристики образов, перенос акцентов, связанный с конкретными творческими задачами, и т. д.

Если же мы посмотрим с общетеоретических позиций на проблему отношений искусства чтеца и актера, то заметим, что само различие уже предполагает какое-то сходство между ними. На это сходство мы обращаем особое внимание, поскольку оно особенно важно для предмета «Сценическая речь».

В чем же выражается это сходство? В первую очередь в общности творческого процесса овладения текстом; в одинаковом характере словесного действия в обоих видах искусства; в общих условиях и приемах создания творческого самочувствия; в едином принципе использования психотехники.

Мастера художественного слова, анализируя процесс овладения текстом, по существу говорят о тех самых приемах и методах, какие существуют и в мастерстве актера, – о сверхзадаче и подтексте, о вскрытии авторской мысли и изучении особенностей языка, о логике и последовательности, о воображении и видениях.

Главная задача чтеца – рассказать, не играя, о людях, об их характерах, поступках, о событиях, происшедших с ними. Для этого используются приметы их психологической жизни, для слушателей раскрывается внутренний мир героев, их мысли и чувства. Пассивное знание, простая осведомленность мало чем помогут чтецу. К. С. Станиславский не случайно говорил, что, рассказывая о человеке, чтец начинает «действовать и переживать за него». Он активно вмешивается в жизнь, болея болью своего героя, радуясь его радостям, взволнованно относясь ко всему, что происходит с ним.

Все, о чем рассказывает чтец, – это часть его собственной биографии. Он прожил эту жизнь в своем воображении, силой фантазии сделал ее своим прошлым. События, о которых он говорит, заставили его самого глубоко задуматься, посмотреть на все «глазами эпохи и идеи». Это «пережитое», много раз осмысленное прошлое рождает в нем те мысли и чувства, которые сегодня, сейчас, здесь не дают ему молчать, заставляют говорить со слушателем. Эта искренняя, горячая вера в справедливость своей оценки придает рассказчику убедительность, помогает воздействовать на слушателей переживаниями и мыслями, делает искусство художественного слова значимым, содержательным, эмоциональным.

Средства воздействия чтеца на аудиторию ограничены по сравнению со средствами актера: они не выходят за рамки словесного действия. Но именно это ограничение предполагает особенно серьезную работу во всех компонентах словесного действия, требует тщательного анализа текста. Глубокое постижение обстоятельств и отношений, ситуации, второго плана, подтекста, линии мысли и видений необходимы чтецу так же, как и актеру.

У чтеца иная, по сравнению с актером, форма общения с аудиторией. Но самый процесс общения, будучи основой действенности и доходчивости слова, так же необходим для него, как и для актера.

Для овладения словом чтецу нужна та же подготовительная работа, которую проделывает актер, создавая роль: анализ содержания, сюжета, идеи, понимание того, что заставило автора написать произведение, анализ характеров в их взаимоотношениях с окружающим миром, овладение внутренней жизнью героя.

Огромное значение имеет для чтеца и органическое владение актерскими приемами психотехники. Эти приемы необходимы для создания подлинного словесного действия. Лучшие советские чтецы – такие, как А. Закушняк, И. Ильинский, Ю. Кольцов, В. Яхонтов, Д. Журавлев, С. Юрский – при всем разнообразии их творческого почерка успешно используют в своей деятельности отточенное актерское мастерство для убедительного, яркого и глубокого воплощения на сцене литературного произведения,

Эта общность творческого процесса закономерна: методы и приемы овладения словом одни и те же для ряда смежных искусств. Они едины и для драматического актера, и для оперного артиста, и для мастера художественного слова, и для камерного или эстрадного певца. Аналогичные этапы проходит, создавая произведение, и писатель. Но он идет путем, как бы обратным актерскому. Актеру или чтецу необходимо за скупыми словами автора увидеть живой человеческий облик героев, воссоздать во всей полноте предлагаемые обстоятельства, весь тот широкий, емкий «второй план», который скрывается за текстом. Писатель же, наоборот, выбирает все самое ценное из огромного жизненного материала, которым насыщено и окружено описываемое событие, идет к тем наиболее точным словам, которые в самой сжатой и яркой форме выражают его замысел, К. Паустовский писал, что для создания «сжатой прозы» – «самой действенной, самой потрясающей» – надо то, о чем пишешь, знать настолько полно и точно, чтобы без труда отобрать самое интересное и значительное, не растворяя повествование водой излишних подробностей, А сжатость, по его словам, дается исчерпывающим знанием.

Такое же «исчерпывающее знание» того, о чем рассказываешь, нужно и чтецу.

Говоря о художественном слове в применении к задачам воспитания актера, режиссера, мы, по сути дела, имеем в виду искусство художественного рассказа, отличающегося по некоторым своим приемам от других направлений в искусстве художественного слова. Работа ведется именно в плане рассказывания о событиях на основе прямого, непосредственного общения со слушателями.

Подобного рода словесное действие осуществляет актер в спектакле в аналогичных ситуациях – например, в монологе профессора Круглосветова из «Плодов просвещения», когда тот рассказывает о своем учении. Описывая работу над этим монологом, В. О. Топорков удивительно точно воспроизводил те задачи, которые стоят и перед чтецом-рассказчиком. Он считал, что монолог профессора никто не будет слушать, если превратить его в сухой доклад; надо страстно желать убедить слушателей в правильности своих мыслей, создать зримую яркую реальную картину своих научных представлений и для этого наиболее точно определить существо происходящих событий.

Определение существа событий – отправная точка творческого метода работы и актера и чтеца.

Общность творческого процесса и позволяет вести работу над словом в театральной школе на литературно-художественном материале и методами, по существу едиными с методами работы по мастерству актера. Эта общность дает возможность использовать литературный материал для воспитания необходимых актеру навыков речевого мастерства.

На занятиях по сценической речи художественное слово выступает не только как средство воспитания речевой выразительности – оно приучает видеть, думать, оценивать, увлекаться смыслами, вести перспективу,

понимать сверхзадачу рассказа. Особое значение приобретает не создание произведения самостоятельного жанра, а овладение текстом, освоение содержания, достижение максимальной выразительности речи.

#### К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ И В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО О РАБОТЕ АКТЕРА НАД СЛОВОМ

К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко неоднократно обращались к проблеме художественного чтения в воспитании актера, к работе над словом на литературно-художественном материале. Их взгляды на эти проблемы развивались в борьбе против декламационной, пафосной манеры чтения. Станиславский в 20-е годы считал, что общепринятый метод работы по декламации наносит вред воспитанию актера, учит неестественному тону, прививает штампы, идет вразрез с требованиями актерского мастерства. Поэтому он категорически отрицал декламационный подход, считал, что задача состоит не в создании специфически «чтецких» навыков, а в развитии речевого мастерства, в овладении речевой техникой. Станиславский утверждал, что основа успеха – в единстве методов освоения актерского мастерства и сценической речи, и требовал, чтобы занятия художественным словом велись с позиций мастерства актера. Эта точка зрения нашла отражение во многих его высказываниях.

Первое время К. С. Станиславский расценивал работу над художественным словом в основном с точки зрения развития внешней речевой техники – умения владеть голосом, дыханием, дикцией, владения стихотворной речью и т. д. Но в дальнейшем, в своей последней студии, он подходил к проблеме более многозначно. М. О. Кнебель пишет о том, что К. С. Станиславский «подчеркивал общие основы словесного действия» в художественном слове и в спектакле.

Считая основным средством актера действие, К. С. Станиславский не делал принципиального различия между действием-поступком и действием-словом, между мастером сцены и мастером слова: и тот и другой – актеры, и тот и другой – актеры драмы. Сущность словесного действия не меняется от изменения объекта общения; и в исполнении прозы надо не читать, а действовать. Не случайно поэтому в своих поздних заметках о сценической речи Станиславский говорит о чтении как о *действии*.

Утверждение общности словесного действия в спектакле и чтении явилось основой для определения методов работы над сценической речью. Прежде всего, К. С. Станиславский считал возможным и необходимым вести работу над словом в театральной школе на материале не только драматических, но и прозаических и стихотворных произведений. Так, в заметках к программе оперно-драматической студии он предлагал план работы над повестями, рассказами, стихами.

Не менее важно и то, что К. С. Станиславский использовал в занятиях художественным чтением принципиальные основы «системы», идя одним путем в работе над словом в пьесе, рассказе и стихотворении. Так, в заметках к программе по сценической речи он излагал путь работы над словом,



совершенно одинаковый для рассказа и для роли: «Не читать, а действовать ради какого-то объекта, для какой-то цели (живой объект на сцене или в зрительном зале). Ради этого предварительно рассказать своими словами, кратко, компактно, с соблюдением логики и последовательности, идя по внутренней линии, содержание рассказа, повести, речи, сложной философской мысли, записать эту внутреннюю линию, по которой надо идти. Выполнить эту линию в словесном действии (а не в докладе и болтании слов), то есть прочесть по намеченной линии»<sup>131</sup>. Станиславский считал, что актерский путь в работе над литературным текстом дает возможность тренировать, воспитывать на занятиях по сценической речи элементы актерской психотехники. В частности, придавая огромное значение видениям, он рекомендовал для тренировки нужных навыков заниматься как можно больше работой над художественным словом.

Взгляды К. С. Станиславского на художественное слово разделял и другой великий деятель советского театра – Вл. И. Немирович-Данченко, оставивший нам ценные размышления по этому поводу. Он критиковал старую театральную школу за то, что она идет от сценического трафарета, а не от жизни, за то, что она учит приемам изображения внешних сторон жизни, передаче внешнего рисунка переживаний и чувств, штампу. В воспитании актера Вл. И. Немирович-Данченко считал наиважнейшей духовную работу, умение педагога уловить индивидуальность, вызвать к жизни искорку таланта, постоянно облагораживать вкус актера, насыщать его лучшими идеями времени.

Вл. И. Немирович-Данченко считал, что для освобождения искусства актера от фальши и штампа необходимо учиться выразительной, яркой и простой речи. Это видно, в частности, из его записей о работе учеников, в которых всегда находит место оценка успехов с точки зрения сценической речи. «Жизненно верный тон» и «благородную дикцию» он отмечает как важные качества актера.

Что выработывал Вл. И. Немирович-Данченко на занятиях «тоном»? Верность его жизненной правде, красоту, художественный вкус, легкость, отсутствие тривиальности, разнообразие.

Чего добивался он в работе над дикцией? Красоты и силы звука, умения владеть голосом, чистоты и отчетливости произношения, благородства и разнообразия интонации. Особенно интересны для нас замечания о работе над литературными произведениями, сделанные Немировичем-Данченко в последние годы жизни, когда он уделял большое внимание воспитанию актерской смены. Анализируя чтение молодыми актерами басен, стихотворений и прозы, Немирович-Данченко говорит, что в работе над художественным чтением необходимо идти «актерским путем», что для успешного овладения литературным материалом надо отнестись к нему так, «как если бы вам была дана примерно такая же роль».

---

<sup>131</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. – Собр. соч., М., 1955. Т. 3. С. 400-401.

Немирович-Данченко утверждал, что работа над художественным словом по методу, единому с работой над мастерством актера, приносит огромную пользу.

Художественное чтение дает актеру необходимое ему умение рассказывать, приучает его к свободному общению с аудиторией, учит вызывать те самые приемы, которые нужны для актерской роли, развивает внутреннюю технику, внутренние переживания, развивает фантазию, приучает давать хорошую форму стиху.

Основные положения К. С. Станиславского и Вл. И. Немирович-Данченко развивают педагоги современной театральной школы. Знакомя студентов с методами работы над художественным чтением, мы опираемся на их богатый опыт. Практические примеры взяты нами из опыта Школы-студии при МХАТ, еще в занятиях художественным словом в течение многих лет принимал участие народный артист СССР Д. Н. Журавлев. В рамках данной работы хотелось бы на простейших примерах показать направленность подходов замечательного артиста к звучащему слову.

### ВЫЯВЛЕНИЕ ИДЕЙНОГО СМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В художественном слове вся идейная нагрузка ложится на одного исполнителя. Как правило, он один воплощает авторский замысел, доносит сверхзадачу произведения, т. е., осуществляет все то, что в спектакле делает режиссер вместе с актерами, выстраивая взаимоотношения и определяя задачи всех участников спектакля.

В художественном слове студент учится вскрывать и доносить смысл произведения. Умение понять и почувствовать идею, выявить ее и связанную с ней социальную, философскую направленность текста – это та необходимая работа, которая формирует и оттачивает мировоззрение, заставляет рассматривать материал с серьезных общественных позиций, учит отражать в искусстве жизнь в ее развитии, в ее сложности и глубине.

Начиная анализировать текст по линии видений, подтекста, углубляя и расширяя свои знания о нем, мы постепенно воссоздаем мир, о котором пишет автор. В процессе работы студент «присваивает» мысли автора, осознает то «не могу молчать», которое послужило основой для создания произведения, и таким образом познает его смысловую направленность. Авторская идея пронизывает произведение от начала до конца. От глубины вскрытия текста, глубины историко-литературного анализа зависит и эмоциональная насыщенность рассказа, и осмысление образов, и оценка фактов, и действенная сила слова, и, наконец, право на интерпретацию событий.

Остановимся на некоторых особенностях выявления смысла, которые нуждаются в конкретизации, во внимании педагогов и студентов.

Мы знаем, что образность художественного произведения, его насыщенность ассоциациями, видениями помогают сделать текст своим, усиливают заразительность, полноту воздействия на слушателей. Конкретность смыслового решения, обусловленная глубоким пониманием

текста произведения, играет при этом большую роль. Возьмем для примера даже такое произведение, которое тянет к пафосу, к условности исполнения, – и в нем важно сохранить простоту и правду мысли. Так, свободолобивая идейная направленность оды А. С. Пушкина «Вольность» ясна с первого взгляда:

*Беги, сокройся от очей,  
Цитеры слабая царица!  
Где ты, где ты, гроза царей,  
Свободы гордая певица?  
Приди, сорви с меня венок.  
Разбей изнеженную лиру...  
Хочу воспеть Свободу миру,  
На троках поразить порок.*

Вместе с поэтом исполнитель искренне увлечен восхвалением свободы. Но чтобы строки стихотворения не звучали риторично, «вообще», декламационно, мы должны познакомиться с историей его написания. Мы узнаем, что, создавая оду, Пушкин имел в виду не символическую «музу вольности», а боевой гимн французской революции – «Марсельезу». Ее бессмертный автор – вот кто для Пушкина «возвышенный галл». Это чрезвычайно усиливает для нас идейный смысл оды, наполняет текст новым, живым содержанием. «Вольность» решается нами как предостережение царям, как грозное напоминание о французской революции. Для нас очень важны и сведения о связи молодого Пушкина с будущими декабристами. Перекличка оды с их революционной программой делает для нас мысли «Вольности» активными, целенаправленными, будит актерский темперамент, придает идее остроту правды жизни.

примере. Студент разбирает басню Крылова «Волк на псарне». Приблизительный характер разбора первых эпизодов таков:

*Волк ночью, думая залезть в овчарню,  
Попал на псарню.*

Вот первое событие басни – невероятная, трагическая и совершенно неожиданная ошибка Волка. Никогда с ним, осторожным и хитрым разбойником, такого не происходило; он всегда точно знал, кто против него, и шел в атаку только на слабых. Итак, Волк ошибся! Вот событие, найденное нами. Волк сразу стал искать выход: ведь за оградой оказались не дрожащие овцы, а огромные смелые псы.

Собаки мгновенно почуяли врага и уже ищут столкновения с ним. Вот новое событие:

*Псы залились в хлевах и рвутся вон, на драку...*

Хриплый лай грозных волкодавов разносится в воздухе, и вот уже главные противники Волка вступают в борьбу:

*Псаря кричат: «Ахти, ребята, вор!» –  
И вмиг ворота на запор.*

Ловчий сзывает товарищей, и они отрезают Волку выход из псарни. Поначалу в этом эпизоде исполнитель пытается рассказать об испуге псарей,

об их растерянности и страхе. Но верный ключ к этим строчкам находим в рукописи Крылова. «Туда был доступ не мудрен, да только как-то выйдет вон?» – пишет Крылов в черновике басни. Итак, псаря специально заперли Волка, чтобы наконец расправиться с ним:

*В минуту псарня стала адом.*

*Бегут: иной с дубьем,*

*Иной с ружьем.*

*«Огня! – кричат, – огня!»*

*Пришли с огнем.*

Это совсем не значит, что на псарне паника. Наоборот, люди полны решимости бороться и победить, у каждого наготове его испытанное оружие, каждый знает, что ему надо делать. «Огня! – кричат, – огня!», для того чтобы в темноте не промахнуться...

Общее понимание смысла произведения при таком толковании правильное. И тем не менее совсем иной характер принимают все эти события, если мы познакомимся с историей создания басни и таким образом уточним для себя ее идейную направленность. Ведь в аллегорическом рассказе И. А. Крылова запечатлелась одна из героических страниц русской истории – победа Кутузова над Наполеоном. Каждая фраза басни насыщена мыслями патриота, гражданина, очевидца поворотного этапа войны с французами. Крылов глубоко верил в Кутузова, преклонялся перед его военным гением. Получив известие о попытке Наполеона вступить в переговоры, а потом, узнав о Тарутинском сражении, Крылов собственноручно переписал басню и отдал ее жене Кутузова. А фельдмаршал после сражения под Красным прочитал басню собравшимся офицерам и при словах: «...а я, приятель, сед» – снял фуражку и потряс наклоненной белой головой.

История создания басни проясняет для исполнителя ее глубокий смысл, необычайно заостряет ее идейное содержание, заставляет передавать каждое событие в ярком и точном словесном действии. Эпизоды приобретают новый, четкий ритм. Ведь это не просто ошибка Волка, попавшего на псарню, – это великая борьба народа и его полководца против коварного и жестокого завоевателя.

Такие обычные слова: «Мой Волк сидит, прижавшись в угол задом...» – приобретают живой и действенный характер, острый подтекст, Наполеон ищет выхода из ловушки, он хватается за последнюю соломинку – за переговоры. И какую большую идейную нагрузку и действенность несут теперь слова старого Ловчего:

*«... Ты сер, а я. приятель, сед,*

*И волчью вашу я давно натуру знаю;*

*А потому обычай мой:*

*С волками иначе не делать мировой,*

*Как снявши шкуру с них долой».*

Идея, сформулированная в целом верно, но вне временных реалий, неконкретно, недостаточно мобилизует творческие возможности

исполнителя и, следовательно, недостаточно убедительна, заразительна для слушателей,

## СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И СВЕРХЗАДАЧА В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ

Но понять произведение в идейном плане еще не значит воплотить идею, донести ее. Это особенно подчеркивал Вл. И. Немирович-Данченко. Он писал, что идею произведения надо уметь найти в действии, в чертах поведения и характера всех без исключения героев, а для этого понять, чем захвачены их чувства и мысли.

Работа над литературным материалом дает нам возможность научиться доносить идею произведения до слушателей. Для этого прежде всего надо выстраивать сквозное действие рассказа так, чтобы каждый эпизод решался с учетом сверхзадачи, развивал, подчеркивал авторский замысел, чтобы каждое событие осмысливалось в связи с общей идеей, которая таким путем будет по мере развития действия все полнее выявляться.

Однако заостренность, целенаправленность авторской мысли зачастую тонет за детальным разбором каждого события в тексте. Накопление видений предметов и событий, подробное воссоздание действительности, анализ отдельных эпизодов – все это порой мешает взглянуть на текст в целом, дробит, останавливает действие. Необходимо «собрать» рассказ в единое целое, подчинить все авторскому замыслу. В литературном материале, в условиях рассказа об уже произошедших событиях надо научиться подчинять отдельные эпизоды целому, сохранять перспективу мысли, перспективу развития действия так же, как в спектакле, где членение на эпизоды, овладение отдельными частями пьесы постоянно синтезируется сквозным действием, направленным к сверхзадаче. Движение по перспективе – одно из основных понятий действия словом.

Например, в монологе Заремы из «Бахчисарайского фонтана» А. С. Пушкина перед студенткой стоит много увлекательных задач. Монолог насыщен драматизмом, содержание его многогранно; каждый эпизод легко строится по действию, задачи близки к актерским, стоящим обычно при работе над ролью, и это очень помогает в овладении текстом. Но особенности передачи монолога в рассказе, а не в сценическом действии с реально существующим партнером поначалу осложняют работу. Исполнительница начинает играть самочувствие, сентиментальничает, жалеет себя, вспоминая о прошлом. Текст, лишенный активного взаимодействия с партнером, рассыпается на куски. Помогает постепенное углубление своего отношения к событию, уточнение сверхзадачи – отобрать Гирея у Марии, доказать ей свое право на него. Этому и подчиняются все действия и мысли. Главная цель решается разными средствами: Зарема и просит Марию, и рассказывает о том, как любил ее раньше Гирей, и грозит ей. Но все разнообразие задач и мыслей подчинено одному – заставить Марию отказаться от Гирея. Благодаря этому монолог приобретает у исполнительницы цельность, перспективу, точность словесного действия.

Ощущению сквозного действия студент учится, рассказывая о встрече Чичикова с Собакевичем. В отрывке все известно, понятно, но поначалу существует для исполнителя вне конкретной цели, само по себе. Студент все время стремится «объяснить» текст; его темперамент после каждого эпизода как бы выключается, действие прерывается. Сквозное действие он начинает ощущать по-настоящему, если почувствует горячее стремление Чичикова заполучить «мертвые души». В результате в каждом эпизоде – то прося Собакевича, то споря с ним, то отвлекая его – студент сможет добиться этой главной цели.

Сверхзадача и сквозное действие мобилизуют внутренний мир исполнителя, активизируют слово, делают его целенаправленным, действенным.

В работе над пушкинской «Сказкой о золотом петушке» много трудных и интересных задач: найти внутренние образы царя, воеводы, звездочета, царицы, рассказать об их столкновениях, представить себе сказочный мир, фантастический и в то же время реальный. Однако в исполнении студентки все эти эпизоды существовали сами по себе, и с каждым занятием рассказ о них становился все менее интересным и заразительным. Исполнение только тогда приобрело остроту и действенность, когда были четко поставлены вопросы: каково мое отношение к происходящему? Чего я хочу? Чем я захвачена в сказке? Идя по сквозному действию, студентка стала постепенно выяснять, до чего же довела царя шамаханская царица. За каждой строфой возникало мысленно: а дальше? что же было дальше? Сказка наполнилась заинтересованностью студентки, передававшейся и слушателям; все подчинялось главному: «Вот к чему приводит легкомыслие, ведь предупреждали вас – сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок!»

В процессе работы рассказ «собирается» не сразу. Подчинить его сверхзадаче, провести красную ниточку сквозного действия, на которую нанизываются все события текста, трудно. Мы вновь и вновь возвращаемся к видениям, иногда по-новому оцениваем отдельные моменты, что-то прожитое и очень яркое уходит на второй план, углубляются наши оценки, меняются акценты в некоторых эпизодах.

Например, в чеховском рассказе «Дом с мезонином» художник, говоря о первой своей встрече с сестрами, описывает внешность Литии: «Одна из них, постарше, тонкая, бледная, очень красивая, с целой копной каштановых волос на голове, с маленьким упрямым ртом, имела строгое выражение и на меня едва обратила внимание,..». Эти подробности поначалу кажутся самым важным, исполнитель тщательно выделяет их. Однако постепенно становится ясно, что главное для исполнителя здесь все-таки не внешность, а замечание о том, что Лидия «едва обратила внимание» на художника; именно к этому подводит нас и само описание ее внешности.

Или в рассказе Чехова «Гриша» огромная работа была проделана над конкретным воссозданием впечатлений, которые заполнили воображение мальчика в тот сумбурный день. Постепенно отдельные картины, видения, воспоминания стали приобретать самодовлеющий характер, затуманивали

мысли рассказа, отвлекали от главного, необходимо было перевести все эти подробности «за текст», подчинить их главному – бешеному мельканию суматошного дня, показать их в рассказе такими же, какими они остались в памяти ребенка, – отрывочными образами, картинками, чувствами, образующими киноленту видений.

Умение ощутить композицию материала, сосредоточить внимание на основных этапах развития мысли, подчинить второстепенное главному, рассчитать свои силы и возможности – все это ясно осознается в работе над художественным текстом. Эта работа приучает строить перспективу рассказа и в связи с ней менять акценты в отдельных эпизодах.

### ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА И ВИДЕНИЯ

Сохранение непрерывной линии видений в сценическом творчестве – трудная задача. Видения прерываются, а сосредоточение на них внимания отвлекает от общения с партнером. В занятиях художественным словом литературный материал создает благоприятные условия для преимущественной и тщательной проработки линии видений. Это непосредственная помощь курсу «Мастерство актера», где видения – один из элементов построения внутренней жизни героя.

В рассказе видения имеют большую длительность. Много внимания уделяется описанию места действия; о людях мы рассказываем, воссоздавая в памяти их облик; и даже диалог между героями идет в передаче автора, т. е. через воссоздание в памяти, в «вымыслах воображения» ситуаций, отношений, взаимодействий героев. Сама конструкция рассказа, в котором речь идет, как правило, о прошлом, требует непрерывной работы воображения, как бы заменяющего реальную сценографию спектакля.

Исчерпывающее знание описываемой действительности, подробнейшее вскрытие текста по видениям играют основополагающую роль в работе над рассказом. Именно в линии видений создается внутренняя жизнь произведения. Видения – яркие, конкретные, разнообразные – создают основу для превращения авторского текста в свой, личный рассказ о пережитом и перечувствованном. Процесс создания видений насыщает слова живыми человеческими эмоциями, включает в работу подсознание, творческую природу человека.

Накопление видений, непосредственных чувственных впечатлений – увлекательная работа. На помощь приходит собственный жизненный опыт, студент тесно соприкасается с жизнью. Работа заставляет его быть наблюдательным, внимательным к деталям, развивает фантазию, эмоциональную память.

Создание цепи видений заставляет расширять объем своих познаний, круг интересов. Этого требуют даже сравнительно простые произведения. Так, работая над рассказом Ю. Казакова «На еловом ручье» (о жизни зверобоев-поморов), студентка сначала из самого текста узнавала о героях, о том, как и когда ведется промысел тюленей. Однако каждая фраза ставила перед ней и

новые вопросы. Чем дальше, тем больше оказывалось в тексте белых пятен. Студентка с увлечением выясняла, как выходят корабли в море, что это за площадки, на которых сидят дозорные, как одеты поморы, как происходит на льду отстрел тюленьего стада. Живая действительность в конкретном мизансценическом пространстве вставала за скупым авторским текстом. Рассказ стал толчком для знакомства с новой для студентки жизнью, а это знакомство в свою очередь помогло овладеть рассказом, нафантазировать все его обстоятельства, образы и детали, сделать текст «своим».

Объем работы над видениями возрастает соответственно глубине и многогранности литературного материала.

Особенно важную роль для возбуждения эмоционально-чувственной природы актера, для включения в работу всех его внутренних сил играет создание многосторонних чувственных впечатлений – и зрительных, и осязательных, и слуховых, и двигательных... Чувство откликается тем полнее, чем ярче и многообразнее видения, чем теснее они соприкасаются с эмоциональным опытом человека во всей его широте и конкретности. Этот опыт может включаться в работу и по далеким ассоциативным связям. Количество таких ассоциативных условных связей может быть чрезвычайно велико. У каждого эти ассоциации свои, неповторимые, по-своему рождающиеся, увиденные и прочувствованные в личном опыте.

Постоянная тренировка расширяет сферу фантазии, включает в творчество все более тонкие и сложные анализаторы, развивает психотехнику актера и чтеца.

Специфика литературного материала, сосредоточивая все внимание исполнителя на словесном действии, приучая непрестанно тренировать воображение, создает огромные возможности для развития этого важного элемента мастерства – умения создавать линию видений. Залогом дальнейших успехов являются единые с курсом «Мастерство актера» методические пути работы над словом.

## ВОСПИТАНИЕ УМЕНИЯ ДЕЙСТВОВАТЬ СЛОВОМ

Яркие, конкретные видения, живущие в воображении актера, должны быть донесены до слушателя. И здесь особую роль приобретает умение заражать своими видениями, воздействовать словом на слушателя, убеждать его, заинтересовывать существом события. Для нас очень важно то обстоятельство, что конкретно-чувственный, яркий художественный образ заставляет и слушателя активно воспроизводить рассказываемое в своем воображении, мобилизует запасы его жизненных впечатлений.

Видения, возникающие у слушателя, могут быть иными, нежели у рассказчика, ибо они рождаются из иного опыта, из иного мира представлений, чувств и ассоциаций. Но в сути своей воссоздаваемый слушателем мир всегда адекватен миру, порожденному воображением рассказчика. Слушатель переживает вместе с чтецом описываемую им жизнь.



Вот, например, рассказ А. П. Чехова «Устрицы». И рассказчик и слушатель представляют себе дождливые осенние сумерки, бесконечный людской поток и две неподвижные фигуры на тротуаре: отец, в котором борются желание остановить кого-нибудь, попросить о помощи и стремление уйти от позора, спрятать свои неуклюжие калоши, надетые на босые ноги, свое поношенное пальто; а рядом с отцом – покорно ждущий мальчик.

В воссоздании этой картины в сознании слушающих особую роль играет умение рассказчика заразить своими видениями, переводя их в авторское слово. Не декламация, не объяснение сюжета – словесное действие вскрывает зрительно ощущаемые, как бы реально представленные события рассказа. Весь ужас ситуации дойдет до слушателя, если он увидит, как пытается мальчик на чем-то сосредоточить свое внимание, как вглядывается он в окна, стараясь забыть о голоде. В рассказе о том, как голодный ребенок уцепился за первое «съедобное» слово и попросил устриц, внутренняя борьба, действие прослеживается во всех задачах: «преодолеваю сон – требую внимания отца – хочу, чтобы меня заметили и дали мне есть». Сила воздействия слова в процессе живого общения рассказчика со слушателями увеличивается по мере уточнения, конкретизации обстоятельств рассказа и взаимоотношений его героев.

Насытить слово жизнью, внутренним содержанием – это значит связать его с точным, целенаправленным действием. «Он оглянулся», – произносит студент. Однако это еще не словесное действие, а лишь обозначение его. Главное для нас – связать слово с его внутренней направленностью: оглянулся для того, чтобы посмотреть, кто сзади, или оглянулся, чтобы посмотреть, не уронил ли чего, или проверить, не следит ли кто-нибудь за мной. Целенаправленность, действенность слова рождается тогда, когда студент заражается той конкретной задачей, целью, ради которой он должен «оглянуться», иными словами – идет по перспективе,

В занятиях мастерством актера партнер помогает создавать активное, целенаправленное действие; слово партнера заставляет изменять логику действия, находить новые «приспособления». В рассказе необходимо выверить в своем воображении ситуации, мизансцены, взаимоотношения героев, точно представить себе их биографии, их восприятие друг друга, т.е. проделать ту же работу, что и актер, войти в процессе анализа текста в логику действий каждого персонажа, в его предлагаемые обстоятельства.

Автор видит своих героев в столкновении, в определенной физической позиции, связанной с их внутренними целями, мыслями. Из знания мыслей и физической линии действий героев рождается единственно нужное слово, его интонация. Работая над литературным произведением, мы не должны забывать об этой неразрывной связи слова и действия. «... Если вы, писатель, почувствовали, предугадали жест персонажа, которого вы описываете (при одном непременном условии, что вы должны ясно видеть этот персонаж), вслед за угаданным вами жестом последует та единственная фраза, с той именно расстановкой слов, с тем именно выбором слов, с той именно ритмикой, которые соответствуют жесту вашего персонажа, то есть его

душевному состоянию в данный момент» .

Построить рассказ через вскрытие его внутреннего действия – наиболее важная задача. Вот, например, первая встреча Катерины Львовны и Сергея – отрывок из «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова. Короткий диалог, всего несколько фраз:

«– Ну, а сколько во мне будет? – пошутила Катерина Львовна и вспрыгнула на весы, где взвешивали кухарку,

– Три пуда, семь фунтов... Диковина, – подсчитывает Сергей, оценивая взглядом ее легкую изящную фигурку,

– Чему же ты дивуешься?...»

Важно точно прочертить линию поведения Катерины Львовны: хочу подзадорить Сергея, или остановить, поставить на место, или задержать его и т. д. Для этого студентка как бы проживает сцену в своем воображении, ощущает, как двигается Катерина Львовна, как хватается за веревку весов, как загоразливается от восторженного взгляда Сергея. И слова текста приобретают точность, заставляют и слушателя увидеть сцену, внимательно следить за развитием действия.

Такой путь не только верен, ибо учит словесному действию в рассказе, но и наиболее близок студентам, овладевающим этим методом в полной мере в курсе «Мастерство актера». Занятия художественным словом помогают ощутить общность словесного действия в прямой и косвенной речи, в монологе и диалоге, в рассказе и роли.

Литературный рассказ требует от студента наибольшей действенности, конкретности в передаче «существа дела» еще и потому, что в его распоряжении – только слово; ему не помогают ни линия физического поведения, ни переключение внимания зрителей на партнера, ни обстановка сцены. И если образность, конкретность, действенность слова отсутствуют, если слово не лежит на поведении, текст не оживает, а объясняется, декламируется или становится «эмоциональным», сентиментальным, только чувственным.

В этом смысле хорошей школой является работа над отрывком из «Полтавы» Пушкина – встреча Марин с матерью. С одной стороны, диалогическая форма отрывка помогает исполнительнице использовать в работе над литературным текстом навыки, полученные на уроках мастерства, а с другой стороны, здесь очень рельефно ощущается необходимость точно донести мысль, не подменяя ее «темпераментом вообще». Эта работа полезна и тем, что раскрывает драматические возможности исполнительницы. Помогает в этом в первую очередь конкретная задача – показать столкновение двух женщин, рассказать о том, как желание спасти мужа и отца объединило их, заставило забыть все обиды и действовать вместе.

Чтобы начать жить жизнью героев, их внутренней логикой, нужно не только эмоциональное восприятие текста – надо уметь думать в эмоциональном ключе. Попытка построить текст «по мысли», уточняя конкретные задачи матери и Марии в каждом эпизоде, помогает

исполнительнице. Она ищет те точные приемы и ходы, которые используют ее героини в этом диалоге-борьбе.

Цель у матери одна – поднять Марию, заставить ее броситься на помощь отцу. Однако пути к этому самые разные: она то просит дочь, то предупреждает, что времени осталось мало, то рассказывает о страданиях отца, все время проверяя, как дочь оценивает сказанное.

В первых словах: «Молчи, молчи, не погуби нас...» – мать хочет остановить дочь, заставить ее соблюдать осторожность. «...Я в ночи сюда прокралась осторожно, с единой слезною мольбой». Мать просит Марию внимательно выслушать, понять исключительную важность события, ради которого она пробралась в замок Мазепы. И все это для того, чтобы потребовать у дочери: «Спаси отца!», «Сегодня казнь». Медлить более нельзя, осталось несколько часов – надо бежать к Мазепе. «Тебе одной свирепство их смягчить возможно», только ты можешь заставить Мазепу отказаться от казни... Эти конкретные и поначалу узкие задачи, определенные во всех эпизодах отрывка, заставляют собраться, сосредоточиться на мыслях каждого события, проследить логику всего монолога матери, разобраться в том, что более и менее важно, найти верные «приспособления». В монологе матери, как и в пьесе, многое зависит от поведения дочери, от ее реакции. Нужно воссоздать в воображении линию поведения дочери в ответ на каждое действие матери. Эта работа подводит нас к необходимости воспроизвести жизнь, описанную в отрывке, в ее цельности, в конкретных и образных формах. Это и психологическая атмосфера встречи матери и Марии, и обстановка этой встречи, и путь, пройденный матерью той страшной ночью, и внешний облик Марии и ее матери, и их характеры. По существу, исполнительнице предстоит та же предварительная работа, какую продельывает актер в работе над ролью, основываясь на своих видениях, оценках, воображении, эмоциональной памяти.

Разбор «по мысли», по действию дисциплинирует темперамент, мобилизует его для достижения определенной цели. Эмоциональная передача текста становится действенной, целенаправленной. Мы учимся доносить мысль эмоционального материала, владеть собой и не упускать в порыве переживания сверхзадачу произведения. «Действие словом» приобретает активный характер и находит отклик в сознании и душе зрителя.

## ЭЛЕМЕНТЫ ОВЛАДЕНИЯ СТИЛЕВЫМИ ОСОБЕННОСТЯМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Идейный замысел пьес Л. Толстого и А. Н. Островского, А. Чехова и М. Горького, Л. Леонова и А. Арбузова воплощается в различной языковой манере. Своим путем идет каждый из драматургов к созданию речевого образа; разнообразны их методы характеристики персонажей, приемы создания сценической атмосферы. Вопрос воссоздания стиля в спектакле является одним из самых сложных и решается всем комплексом актерских,

постановочных и режиссерских задач.

П. Садовский, выступая со статьей в газете «Советское искусство» (июнь 1934 г.), говорил: «Автор ощущает язык почти физически. На актера воздействует и округлость музыкальных оборотов, и звучание слов, и логическое, естественное построение фразы, и тот своеобразный аромат, который присущ каждому литературному произведению». Но это «почти физическое» ощущение стиля не приходит само собой. Актер сознательно учится овладевать умением воссоздавать авторский стиль в спектакле. И занятия художественным чтением приносят в этом отношении огромную пользу. Вл. И. Немирович-Данченко с полным основанием считал, что литературный материал в не меньшей степени, нежели драматургический, может служить средством воспитания «литературно-театральной интуиции», путем к овладению стилем автора.

В языке отражаются типичные, существенные стороны характера персонажа, его культура, склад мысли, душевное состояние. Язык служит важнейшим средством выражения авторской идеи, в нем раскрывается содержание произведения. Помимо этого основного смыслового наполнения, язык автора содержит еще огромный дополнительный материал, который является для актера источником самых разнообразных сведений, помогающих в создании образа, во скрывтии тончайшего смысла произведения. Очень образно сказал об этом Л. Леонов: «Язык – это дополнительные ступени вовнутрь страницы»<sup>132</sup>.

Эта многоплановость языка должна быть предметом пристального внимания актера. Для овладения текстом актеру необходимо сделать его мысли своими, а это значит – полюбить язык автора, научиться думать в его языковом строе, понять, ощутить его стилистическую манеру.

Организация материала автором, отбор выразительных средств языка, конструкция фразы – все это определяется содержанием произведения, точкой зрения автора на изображаемые события. Язык произведения – итог долгой и кропотливой работы над словом, поисков слов, которые вернее и яснее передавали бы мысль. Поэтому стиль каждого произведения неповторимо индивидуален, хотя и несет в себе черты, типичные для данного автора.

Многие проблемы овладения языком и стилем писателя в значительной степени могут быть решены в работе над текстом на занятиях по сценической речи. На этих занятиях вы постоянно имеем дело с произведениями самых разных жанров, принадлежащими перу лучших писателей мира. Изучая их фразы, выражения, обороты речи, вдумываясь в логику их мышления, мы приучаемся ощущать авторский стиль, чувствовать особенности языка. Вот округлая, спокойная, изящная речь Тургенева; вот сложные конструкции Гоголя, наполненные едкой сатирой или лирически взволнованные; вот внешне скупой, сдержанный чеховский язык;

---

<sup>132</sup> Леонов Л. Талант и труд. – «Октябрь», 1956. – № 9. – С. 173

прозрачная, точная пушкинская проза,,.

Необходимо отметить, что вопрос донесения авторского стиля является одним из самых сложных и спорных с точки зрения приемов работы. Стиль, интонация автора несут в себе то неуловимое, что фиксируется с большим трудом и может быть передано лишь по мере решения всех технических и творческих задач, стоящих при работе над произведением. В поисках ключа к овладению характером авторского слога мы основываемся на общности творческого подхода к созданию текста у писателя и у рассказчика, который передает этот текст. В процессе рождения действенного слова в стихотворном или прозаическом отрывке решающую роль играет совершенное владение мыслями автора, закономерным и точным отражением которых является языковой строй произведения. Поэтому все этапы работы над текстом, начиная с самого первого – разбора, являются подступами к овладению авторским стилем, нащупыванию тех путей, на которых рождается неповторимая интонация писателя.

Объективные закономерности воздействия слова на читателя и слушателя лежат в основе построения образа. Поэтический образ, то сочетание слов, в котором он запечатлен, вызывает конкретно-чувственные представления о предмете, оживляет в сознании зрительные, слуховые, осязательные впечатления. Поэт добивается образности и конкретности слова для того, чтобы читатель эмоционально зажил теми же чувствами, которые тревожат автора, чтобы откликнулись те же струны в его душе. Показательны в этом смысле черновые варианты рукописей великих писателей. Вот два небольших примера.

А. С. Пушкин в «Евгении Онегине» ищет точную характеристику: «неутомимый Шаховской», «острый Шаховской»... И наконец находит самое точное: «колкий Шаховской».

То же видим у Л. Н. Толстого в черновиках «Хаджи-Мурата». Например, фразу «Я слез в канаву и согнал влезшего в цветок шмеля» Толстой заменяет более образной и конкретной: «Я согнал впившегося в середину цветка и сладко и вяло заснувшего там мохнатого шмеля».

Как видим, писатели ищут образного наполнения текста с тем, чтобы создать точную, полную интерпретацию жизни, события. Каждому из них при этом важно свое, индивидуальное. Так, Л. Толстому нужна выразительность, грубоватость слова, его объемность, его осязаемая зрительность. Он всегда настойчиво подчеркивает, повторяет, дополняет важные для него обстоятельства, нужные образные детали. Он подробно описывает внешность героев, обращает пристальное внимание на интонацию их речи, манеру вести себя. Его сложный синтаксис, длинная фраза с множеством придаточных предложений нужны для донесения всех поворотов мысли, всех тонкостей движения души, для передачи значительности описываемых событий.

М. Горький, рассказывая о своей работе, писал о том, что фраза должна быть плавной, экономно построенной из простых слов, притертых одно к другому так, чтобы каждое давало читателю ясное представление о

происходящем, о постепенности и неизбежности изображаемого процесса. К. Федин отмечал, что, создавая произведение, он отчетливо слышит малейшую интонацию речи, как если бы слышал чтеца. А. Н. Толстой говорил, что всегда видит героев в действии, в движении, в точности жеста, и тогда рождается звучание фразы. Как видим, не только задачи оказываются у писателей разными – различен и подход к воплощению замыслов, Отсюда и стилистическое разнообразие, богатство художественной манеры, неисчерпаемость подходов к реальности.

Эта кропотливая работа писателя над языком, обдуманность и необходимость каждого слова требуют от актера пристального внимания к тексту, умения понимать характер авторского языка, причины выбора им тех или иных слов, смысл того или иного построения фразы, требуют умения вскрывать через языковой строй живые движения души, образ мыслей, реальные отношения героев. Их «зримые воплощения».

В то же время мы не можем ограничиться сознательной оценкой авторских языковых особенностей, его приемов создания образа, – для нас важно интуитивное умение поймать авторский слог, воссоздать его неповторимое звучание, угадать его интонацию. Эти процессы сознательного и интуитивного освоения текста идут одновременно, помогая один другому.

Оценивая стиль автора, мы должны помнить, что он определяется в первую очередь идейным замыслом, позицией писателя. В этом плане интересен для нас разбор инсценировки рассказа А. П. Чехова «Хористка», сделанный Вл. И. Немировичем-Данченко<sup>133</sup>. Положительно оценивая органичность, жизненность поведения актеров, Немирович-Данченко отмечал неверное идейное, а отсюда и стилевое решение спектакля, связанное с неточным раскрытием авторского замысла. В результате сочувствие зрителей оказывалось на стороне жены чиновника, в то время как Чехов сделал героиней рассказа хористку.

Подчеркнутая Немировичем-Данченко взаимосвязь между вскрытием авторской идеи и донесением его стиля очень важна для нас. Стиль не определяется актером заранее, а выявляется по мере проникновения в текст, воссоздания внутреннего мира, логики чувств героев. В определении стиля, в формировании его в процессе работы над произведением мы идем следом за автором: пытаемся определить, почему именно эти эпизоды важны для автора, что и почему заражает нас в этих эпизодах, какой цели подчинено все повествование. При этом огромную помощь оказывает работа над ведением, которая также определяется особенностями авторского видения мира.

На занятиях по русской литературе студенты изучают, например, гоголевский стиль, его особенности: необычайную естественность и простоту языка в соединении с гиперболичностью, размахом, силой чувства;

---

<sup>133</sup> *Немирович-Данченко Вл. И.* Театральное наследие. – Т. 1. – Статьи, речи, беседы, письма. – М., 1952. – С. 219.

разбираются в конструкции гоголевской фразы, точно передающей сложную мысль. Знания эти помогают в работе над стилем Гоголя на занятиях художественным словом, где наша задача – выявить «практически» особенности языка Гоголя, донести их в живом рассказе, следуя за автором в глубь текста, ощущая особенности его мышления, образов, мироощущения.

Вот, например, некоторые моменты работы над отрывком из «Тараса Бульбы» – погоня и смерть Тараса, Подробно изученный, «увиденный» рассказ не получался – не заражал, не доносил героики, эмоциональной яркости события. Необходимо было «дорастить» видения, образы, чувства до размера гоголевских, наполнить их таким содержанием, которое отвечало бы авторскому замыслу. Студент рассказывал о том, как «шесть дней уходили казаки проселочными дорогами от всех преследований: едва выносили кони необыкновенное бегство и спасали казаков». Уходили долго – звучало в устах студента, кони устали, притомились, казаки с трудом опережали противника... Это не был Гоголь. Ничто не подводило нас к героической смерти Тараса, слово не становилось могучим, страстным – гоголевским. Для выражения идеи бессмертия, непобедимости гордого казацкого духа нужны были другие видения, другие оценки.

Студент стал накапливать видения о событиях иного масштаба, оценки другой глубины и яркости. Он стал рассказывать о том, что поведение казаков было невероятным по смелости, по дерзости. Как стальные птицы, летят вперед могучие кони. Казаки и не думают сдаваться: собрана в кулак могучая воля, и каждый день из этих страшных дней преследования – это день невероятной, отважной борьбы. Недолгий отдых в полуразвалившейся крепости должен помочь казакам оторваться наконец от бешеной погони, переплыть Днестр и спастись...

Мы пересмотрели с этой точки зрения весь отрывок. И вдруг с необычайной эмоциональной силой зазвучало, как четыре дня «бились и боролись казаки», бросая на головы врагов каменные глыбы; как круто осадил атаман своего быстрого коня, чтобы поднять люльку; как тридцать здоровенных ляхов едва справились с Тарасом, захватив его в плен...

Органично, сильно зазвучали последние строки отрывка: «Да разве найдутся на свете такие огни, муки и такая сила, которая бы пересилила русскую силу!» В процессе этой работы и фраза в устах исполнителя становилась все более «гоголевской». Насыщенная гиперболами, она требовала яркого и широкого звучания, своей, характерной для «Тараса Бульбы» интонации.

Совсем по-другому шла работа над рассказом Э. Хемингуэя «Индийский поселок».

Много внимания при освоении рассказа было уделено воссозданию действительности во всей ее полноте, воспроизведению той скрытой под водой части «айсберга», о которой говорил сам Хемингуэй. Все было очень точно увидено студентом: берег, ночь, ожидающие врача индейцы, путь через озеро, лесная дорога, поселок, выскочившие с лаем собаки, старуха с фонарем и т. д. Но передача внутреннего напряжения событий, лаконизма

действия, динамичности стиля, так характерных для автора, не удавалась. Не передавалась исключительность этой ночи, неожиданность, необычность поездки к индейцам.

От отдельных картин и действий людей студент попытался перейти к их задачам, к обстоятельствам, в которых они действуют. Стал решать, почему так мчатся лодки, трудно это или легко, осторожно или резко лодка причалила. Стал обращать большее внимание на оценку каждого события. Постепенно фантазия заработала в нужном направлении. Студент стал рассказывать о пронизывающем ночном холоде, о колючем тумане, стеной окружившем путников, о резких всплесках весел, о собранных, легких фигурах гребущих индейцев. Слова текста приобретали особую четкость ритма, остроту, насыщенность.

В работе над отрывком из романа М. Шолохова «Тихий Дон» (Григорий на фронте) идею и стиль автора помогают донести пейзажи, необыкновенные по эмоциональной насыщенности и созвучию событиям и душевному состоянию героев. Красочная подробность описаний, неожиданные сравнения, зрительно «видимые» эпитеты помогают ощутить тревожную тоску в душе Григория, его желание забыться, уйти от проклятой войны. Усталость Григория, жажда покоя, мирной жизни подчеркиваются в контрастном описании: фиолетовое небо искромсано отблесками прожекторов, короткими вспышками взрывов; смрад, духота в землянке – и звезды, похожие на дотлевающий костер, тихий ветерок, «неизъяснимый запах умирающих трав», безмолвный, хватающий за душу покой. Этот пейзаж, понятый и использованный как средство психологической обрисовки героя, помог исполнителю овладеть особенностями шолоховского языка, донести своеобразие авторского стиля,

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО КАК СРЕДСТВО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ТЕХНИКИ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Занятия художественным словом на старших курсах активно помогают закреплять верные технические речевые навыки. Углубленная творческая работа над литературным материалом дает возможность ощутить широту и яркость в звучании слов, почувствовать разницу между речью «острой» и «мягкой», «округлой», понять жизненную необходимость в совершенной, безупречной дикции.

Меткое замечание К. С. Станиславского дает направление работе над техникой речи: «Изъяны дикции исправляются не в языке, а в воображении». Форма, в которую облекается слово в звучащей речи, зависит прежде всего от того, как осмыслено, «увидено» его содержание. Один и тот же текст может быть выражен в «мелкой», торопливой речи или прозвучать в полновесных объемных гласных. В элементарном виде это осознается еще на младших курсах: мы строим на основе видений и действенных задач работу над пословицами и скороговорками. Но более полно эта закономерность раскрывается в работе над техникой речи на занятиях художественным



словом. Овладение эмоционально насыщенным, образным словом, глубоко вскрывающим мысль, постановка активной творческой задачи мобилизуют творческую природу исполнителя, стимулируют технику, подчиняют ее материалу и в то же время помогают зафиксировать найденные в тренировке умения и приемы.

В учении о высшей нервной деятельности подчеркивается эта связь между конкретно-чувственным представлением и звучанием слова. Известный исследователь П. В. Симонов говорит, что возникновение представлений мобилизует работу «исполнительных органов», и сигналы от этих органов по механизму обратных связей усиливают возбуждение центральной нервной системы, делают представление более ярким, точным, конкретным. Если человек мысленно представляет себе то, о чем говорит, его словесное описание становится более полным и убедительным, приобретает особые интонационные оттенки.

Взаимовлияние представления и словесного выражения – процесс сложный, опосредованный. Работая над литературным материалом, мы должны ощутить эту зависимость и научиться на ее основе преодолевать свойственные нам недостатки речи. Остановимся на ряде примеров.

Студент имел привычку говорить «мелко» и ровно – быстро проговаривая слова, плохо ощущая их широту и звучность. Полновесные, округлые гласные, четкие согласные ему были как будто «не нужны». Готовясь к юбилею А. С. Пушкина, студент увлеченно работал над стихотворением А. В. Кольцова «Что, дремучий лес, призадумался...». Ощущение глубины образного сравнения Пушкина с могучим бором, чувство живо ощутимой потери, литературные ассоциации, вызванные представлением об эпохе, об откликах России на смерть Пушкина, конкретность и глубина в осмыслении текста в целом – все это наполняло чтение большим внутренним содержанием. Студент слышал напевный строй Кольцова, умел хорошо «держат» его, ощущал его внутренний ритм. И все-таки стихотворение не звучало: мешала небрежная по общей манере, вялая, усеченная речь.

Студент стал искать пути к более выразительному звучанию слова. В этом ему помогли прежде всего видения. Чем объемнее, насыщеннее они становились, тем легче схватывалось слово. Вот бесконечный, потемневший, сухой бор, таинственная, строгая его неподвижность, безмолвие; ни солнечного луча, ни звука в бору, обычно наполненного жизнью, шелестом листьев, скрипом ветвей. Яркие представления нашли отклик в слове. Образ дремучего бора потребовал большей широты слова, насыщенности его звучания, стихотворная строка приобрела протяженность и округлость.

Работа над этим стихотворением помогла и исправлению дефектов речи. Долгое время исполнитель не мог перевести в устойчивый навык уже найденный в упражнениях звук **ш**. В его речи **ш** излишне смягчался, наблюдалась ненужная старческая характеристика, которую сам студент недостаточно слышал; она не мешала ему быть понятым и казалась мелочью, не стоящей внимания. Но в этом мужественном и скорбном тексте студент

вдруг почувствовал всю ее неуместность: «Шьто, дремучий лес, призадумался...» Излишне мягкое звучание звука **ш** настолько не соответствовало внутреннему содержанию текста, что студент активно занялся преодолением этого недостатка. Подобная же зависимость явилась базой для развития широты речи в работе над басней «Волк на псарне». Псы – волкодавы, а не болонки на коврике; псари – опытные, ловкие охотники, а не растерявшиеся мужики, – по этому принципу нащупывались видения. Такое укрупненное восприятие фактов, создание в своем воображении картины ожесточенной борьбы яростных и сильных противников помогло студенту овладеть широтой звучания слов, сделать речь четкой и выпуклой, «адекватной» видениям.

Еще один пример. Студентка говорила четко, но бегло, на стянутых, укороченных гласных. Это создавало сухость речи, какую-то «злинку», сковывало интонационный диапазон, делало речь однообразной. Навыки, приобретенные на занятиях техникой речи, плохо переводились в живую речь, тем более в момент большого эмоционального напряжения, самоотдачи в роли. «Воительница», а затем «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова очень увлекли девушку. Заразил совершенно новый для нее напевный, подчеркнуто бытовой строй лесковской речи, длинные, округлые периоды, неожиданность и резкость внутренних переходов, живописная яркость образов.

Процесс овладения материалом потребовал новых для студентки речевых ходов, поисков более удобного, широкого дыхания, звукового разнообразия, необходимого, чтобы выразительно передать эмоциональную насыщенность событий, яркость индивидуальных характеров. Когда фраза округла, спокойна, тщательно выписана, можно передать ее внутреннюю сдержанность, строгость. В диалоге важно раскрыть совсем разные, яркие характеры – здоровой, румяной кухарки, бойкого, Самоуверенного Сергея и самой Катерины Львовны, мягкой, очень сдержанной, осторожно входящей в веселье прислуги и приказчиков.

Дальнейшая работа над разной манерой речи проводилась студенткой в роли Пери-чолы в «Карете святых даров» П. Мериме. Студентка овладела цельностью фразы, ее стремительной легкостью, расширила диапазон звучания голоса.

Трудно поддаются исправлению и другие специфические дефекты речи, например, манерность, излишняя бытовая характерность. В этом также помогает литературный материал, ставящий серьезные творческие задачи. Так, например, студентка с большим увлечением работала над отрывком из «Евгения Онегина» – эпизодом последней встречи Татьяны и Онегина. Музыкальность пушкинского стиха, лиризм Татьяны хорошо ощущались ею. Но мешала манерная речь с очень шумными шипящими. Студентка знала, как надо говорить, но еще не закрепила навык. Овладение эмоциональным текстом, ощущение музыки стиха, его особой протяженности заставили добиваться совершенства речи. И если в начале работы приходилось часто напоминать исполнительнице о правильном произношении шипящих, то в

дальнейшем студентка сумела сама почувствовать и закрепить непривычные для нее, но такие нужные качества произношения.

Особенно большую роль играет художественное слово в развитии интонационного богатства и разнообразия речи. Из точных, эмоционально заразных видений рождается верный мелодический рисунок.

Существует привычная форма звучания определенных понятий, ориентирующаяся на прямое изображение слова: милый, нежный, грубый, веселый и т. д. На основе такого общего значения и проводилась когда-то работа над словом, канонизированная в «медном», «золотом», «серебряном» тоне. Между тем интонация, тон, характер произнесения стиха зависят не от внешнего образа слова, а от внутреннего содержания всего текста. Масштаб мысли определяет и масштаб слова. Яркость и разнообразие внутренних ходов, эмоциональная насыщенность событий определяют интонационное разнообразие их словесного оформления. Как нельзя «играть» чувство, так нельзя «играть» слова, произвольно раскрашивать их. Точная и яркая мысль, слово, возвращенное видением и оценкой, помогают студенту ощутить и передать интонационное богатство фразы, сделать ее емкой и органичной. При этом в действие вступают и те элементы внешней техники, которые были освоены в упражнениях, в тренировке.

Одним из примеров может служить работа над отрывком из «Полтавы» – встреча матери и дочери. Во время занятий прояснились подробности того, как прибежала мать – с растрепанными седыми волосами, измученная страхом, готовая на все. Студентка нафантазировала, какая могла быть мать, жена Кочубея, – высокая, сильная, с низким голосом. При этом исполнительница искала ассоциаций, близких ей по жизненному опыту, искала женщину, которая могла бы своим человеческим обликом, своей индивидуальностью быть ей образцом, «прототипом». Помог ей облик В. Н. Пашенной. Вера Николаевна, играющая Вассу Железнову и Кабанову, уже тяжело больная, с грузной фигурой, с четким и внушительным жестом, самый звук ее голоса, удивительно разнообразного, мягкого и в то же время властного, – все это послужило «манком», помогло включиться в пушкинский текст. Ассоциация, конечно, была довольно далекой, но она помогла студентке представить героиню очень живо, эмоционально, конкретно. При дальнейшей работе, заряженная стремительной силой старухи-матери, студентка ощутила необходимость говорить о ней крупнее, ниже по тону, стихийно нащупала в своем звуке большую объемность, насыщенное звучание низов и органичный переход к средним и верхним нотам.

Детальный анализ текста, создание целенаправленного словесного действия помогают исправить и такие серьезные недостатки речи, как вялость дикции, съедание концов предложений, отсутствие посыла во фразе. Ясная речь служит свидетельством верного внутреннего действия. Нечеткость концов фраз обычно вызывается не только дурной привычкой, но и тем, что мысль кончается раньше, чем слово, а слово не раскрывается в перспективе. В построении мысли всегда есть моменты воздействия на слушателей, проверки, новых «пристроек», наступления. Такие моменты

помогают «додерживать» слово, не прерывать линию словесного действия между концом одной фразы и началом другой, озвучивать каждую фразу до конца.

В работе над художественным словом мысли студента направлены в первую очередь на выполнение творческих задач, эмоциональная увлеченность материалом отвлекает его внимание от вопросов техники речи. Однако без хорошо освоенной техники невозможно добиться выразительности в общем звучании текста. Поэтому так важно в работе над литературным материалом закреплять навыки, освоенные в работе над упражнениями, путем сознательной тренировки добиваться их автоматизации. Вместе с тем творческая работа над художественным словом, эмоциональный подъем, углубление внутренних видений вызывают и сами по себе дополнительную мобилизацию организма для более точного и яркого воплощения текста в звучащем слове. Речевые возможности студента раскрываются более глубоко и полно, нежели в занятиях непосредственно техникой речи. Поэтому так важно осваивать оба раздела предмета «Сценическая речь» – художественное слово и технику речи – в неразрывном единстве.

### § 2.4.3. *Мимика*

Писаренко Ю. Хрестоматия актера. Сборник: Мимика. Грим. Движение. Речь / Ю. Писаренко – М. : Театропечать, 1930.

#### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ (С. 4-44)

##### МИМИКА

Не так давно был распространен взгляд, что артисту не нужно решительно ничего, кроме умения переживать роль, заражать своими переживаниями зрителя и уметь накладывать на свое лицо шаблонные мазки грима. Однако сценическое искусство быстро движется вперед. Выдвигаются новые модусы творчества. Новые способы гримирования стремятся дать зрителю живое лицо, а не шаблонную размалеванную маску.

В основу художественного грима входят, с одной стороны, индивидуальность артиста, с другой, – его мимика. Ясно, что обучение гриму должно покоиться на серьезном изучении законов мимики.

Конечно, изучение мимики так же мало делает человека артистом, как изучение анатомии. Искусство актера требует, кроме техники мимической, артистического вкуса и такта. Познания по анатомии и мимике – только вспомогательные средства в искусстве.

Актеры, не знакомые с законами мимики, принуждены собирать материал путем внимательного изучения человека. Случаи к наблюдению людей в моменты каких-либо сильных аффектов, так редки и мимолетны, что

только богато одаренные натуры могут уловить и точно усвоить себе язык страстей.

Лицо наше даже без слов выражает все желания, все страхи, все разнообразие ощущений и переживаний. И человек с незапамятных времен, не будучи еще знаком с явлениями природы, не зная еще языка, уже читал на лице другого его скрытый внутренний мир. Наш так называемый духовный мир, исходящий ежеминутно из высшего центрального органа – головного мозга, прежде чем отразиться в словесной форме, отражается в мускульных и нервных движениях нашего лица. Следы мимических воспроизведений мы находим у культурных народов еще в глубокой древности. У греков мимика составляла существенную часть оркестрики, а у римлян она достигала высшего развития в пантомиме. По этому предмету написано огромное количество томов. Изучение же мимики, этого вечного языка человечества, пренебрегалось; исследователи только вскользь затрагивали мимику, – поскольку это им было необходимо.

Изучение мимики, самого быстрого, самого убедительного и самого общедоступного немой языка человека, весьма трудно и сложно. Трудно разобраться в искусстве (мимика – искусство), которое еще недавно выполнялось на авось, путем личного опыта, достигнутого почти всегда бессознательно. А между тем, все в природе, в нашей жизни и в искусстве подчинено определенным законам.

Мимика лица есть способность отражать на своем лице мысли, желания и различные душевные состояния вообще. В театре, на сцене мимика психологична, иными словами, она есть немой язык наших внутренних переживаний. Языки народов различны и подвержены изменениям, но мимика одинакова для всех людей; чувства, душевные настроения, желания и страсти одинаково отражаются на лице дикаря и цивилизованного европейца, ребенка и старца. Этот немой язык так ясен и понятен, что дети на первом году жизни уже различают на лице матери грусть или недовольство. Каждый знает по собственному опыту, насколько глаз способен уловить малейшую перемену в выражении лица. Так, например, легко заметить рассеянность нашего собеседника, хотя как будто ничего не изменилось в его чертах, только зрачок отклонился на миллиметр в сторону.

Слово, каково бы ни было его происхождение, всегда имеет условное значение и пригодно для тех, кто понимает его и знает его смысл. Мимика – язык не только общечеловеческий; область ее распространяется и за пределами человечества. Скажите собаке, ребенку, еще не умеющему говорить, или иностранцу, не знающему вашего языка, слово «разбойник» сопровождая его благосклонною улыбкою или ласковым жестом, каждый из них одинаково ответит вам ласковою мимикою; и наоборот – скажите им «милый» с злобным выражением, с угрожающим жестом, – каждый из них испугается и будет соответственно реагировать.

Есть, правда, и чисто условные мимические движения, например утвердительное и отрицательное движение головой, но о них нам незачем

говорить. Нас должны интересовать исключительно те отражения чувств на лице, которые являются врожденными, а не привитыми искусственно; только изучение первых ценно для актера. Есть много мимических знаков, значение которых условно. Француз, немец, русский, прибывший впервые в Неаполь, конечно, не поймут немой мимики итальянца, который вместо того, чтобы сказать «нет», смыкает губы, откидывая назад голову.

На такой мимике останавливаться не будем; она подобна языку глухонемых. Нас должна интересовать мимика самородная, автоматическая, которая во всех частях света одинакова и потому составляет настоящий универсальный язык.

Ласка, поцелуй, благосклонная улыбка – везде будут признаны как знаки любви, а скрежетание зубами, сжатые брови и т.п. всегда будут поняты как выражение гнева и ненависти.

### ОБЪЯСНЕНИЕ МУСКУЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ

Мимические движения происходят от сокращения мускулов. Мускулы имеют специальное анатомическое название – мышцы. Вообще *мышцы* – это деятельные органы тела, которые производят передвижения отдельных костей скелета и некоторых мягких частей тела, вследствие сокращения составляющей их волокнистой ткани, вследствие того или иного нервного раздражения. Следовательно, мимические движения проявляются не только на лице, но и в корпусе и в конечностях.

От сокращения тех или других личных мышц (мускулов) образуются морщины; поднимаются, опускаются или сдвигаются брови; расширяются ноздри; изменяется форма губ. Для того чтобы не затруднять читателя специальными анатомическими названиями мышц и не уклоняться таким образом в дебри анатомии в ущерб прямой задаче, мы будем делить мышцы по группам, расположенным возле каждого из органов чувства.

Итак, мышцы, окружающие глаза, мы назовем глазными, нос – носовыми, рот – ротовыми. Разберем движения каждой мышцы в общих чертах.

Глазные мышцы расположены вокруг всей глазной впадины. Они покрывают всю лобную часть черепа и своим сокращением двигают глазное яблоко. С их помощью мы поднимаем, опускаем и сдвигаем брови, щурим глаза и пр. Эти же мышцы своим сокращением образуют морщины на лбу и между бровями (когда брови сдвинуты).

Носовые мышцы опускают кончик носа одновременно с нижней губой, усиливая носогубные морщины, заставляют расширяться и сужаться ноздри и увеличивают или уменьшают носогубные морщины.

Ротовые – изменяют форму рта, раздвигая и сдвигая губы (углы рта приподняты – смех; опущены – плач, см. рис. 17, стр. 27).

Эти же мышцы приподнимают подбородок (брезгливость, презрение) и выворачивают нижнюю губу. Движения же самой головы обуславливаются сокращением мышц шеи. Сейчас мы разобрали сокращение мышц лица (личных мускулов) только в общих чертах. При более же детальном и подробном изучении отдельных мимических выражений мы коснемся их

анатомии подробнее. Мы знаем, что мимические выражения лица, т.е. движения личных мускулов, суть отражения лицом наших внутренних переживаний. Зависит это от двух причин.

В лице мускулы лежат на поверхности костей и малейшее сокращение этих сравнительно небольших мускулов сейчас же заметно.

Корни нервов лица лежат в мозгу в самом близком соседстве с психическим центром и, следовательно, его движения легко передаются этим нервам. Из всех нервов, двигающих личные мускулы, лицевой нерв самый важный. Он называется еще мимическим нервом. Всякое сильное душевное движение влечет за собой сокращение подчиненных ему мускулов. Мимические движения вызываются душевными движениями: они следствие их. Вот почему верные мимические законы могут вытекать только из верных психологических законов. Однако прежде чем объяснить, почему известные душевные движения вызывают деятельность известных мускулов, нужно внимательно рассмотреть те причины, которые преимущественно вызывают мимическую деятельность.

## ПРИЧИНЫ МУСКУЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ

Орган ума есть часть мозга, называемая в отличие от других его частей «психическим мозгом». Деятельность этого органа возбуждается и поддерживается притекающими к нему отовсюду впечатлениями внешних чувств. Эти впечатления служат материалом для работы ума; без них ум был бы так же бездеятельным, как орган зрения без световых впечатлений. Впечатления внешних чувств притекают к органу ума, этому центру всех чувственных впечатлений, и таким путем образуются представления о предмете. Итак, для ума предмет существует только в виде представления. Работа нашей мысли производится не над самим предметом, но над умственным его образом. Всякое представление о предмете является суммой чувственных впечатлений. Чем чаще на ум действуют одни и те же впечатления, чем чаще он получает одну и ту же группу впечатлений, тем ярче и определеннее данное представление выделяется из хаоса беспрестанно притекающих к мозгу чувственных впечатлений.

Представления, о которых говорилось выше, конкретны. Но ум может образовать из них новые отвлеченные представления, соединяя общие признаки одной группы конкретных представлений и образуя из них новое представление.

Отвлеченные понятия могут всегда породить новые, еще более отвлеченные и т.д.; но как бы отвлеченно ни было понятие, оно всегда исходит из конкретного. Всякое отвлеченное представление возникает в уме, как предмет в пространстве, т.е. в виде естественной группы или единицы вещественных форм, или как предмет во времени, как событие.

Таким образом, мы пришли к первому основному положению мимики; так как всякое представление является умом в виде предмета, т.е. мускульные

движения (выражения), вызванные представлениями, относятся к воображаемым предметам.

Всякий орган чувств имеет еще особенное свойство возбуждаться гармонично одними причинами и негармонично другими. Следствием этого бывают приятные и неприятные представления. Они являются такими: 1) всем, 2) каждому различно, соответственно индивидуальным наклонностям, врожденным или же воспитанным. Приятные и неприятные представления являются уму как предметы, свойства которых приятно или неприятно возбуждают внешние чувства. Даже самые абстрактные приятные или неприятные Представления действуют на мозг так же, как гармоничные или негармоничные чувственные впечатления. Это доказывает нам наш язык, который применяет к отвлеченным представлениям названия чувственно приятных и неприятных впечатлений. Так, слово «горький» относится к негармоничному (неприятному) ощущению вкуса и к негармоничному (неприятному) нравственному впечатлению.

Итак, мы пришли ко второму основному положению мимики: мимические движения мускулов, возбужденные приятными представлениями, облегчают и способствуют восприятию гармоничных чувственных впечатлений.

Всякая умственная деятельность сопровождается мимикой. Ее движения тем легче выражаются на лице, чем представление имеет более резкий приятный или неприятный характер или чем представление неожиданнее. Неожиданное представление, но довольно безразличное может настолько же выразиться в мускульных движениях, насколько менее внезапное, но очень приятное или неприятное впечатление.

Чаще всего мимические движения проявляются в мускулах, которые по их связи с органами чувств легче возбуждаются, именно в мускулах зрительного органа, реже вкусового, еще реже органа обоняния и еще реже в мускулах слухового органа.

В такой постепенности мы и будем знакомить читателя с мимическими изменениями человеческого лица.

### МИМИКА ГЛАЗ

Большую часть впечатлений ум получает посредством зрения. В непрерывной своей деятельности глаз в одно мгновение обнимает отдаленнейшие пространства и разнообразнейшие предметы, различает формы и цвета.

Глазам обыкновенно приписывается самое большое мимическое и физиогномическое значение, и поэты всех времен, особенно когда их вдохновляла любовь, воспевали тайны «души», которые, как им казалось, они открывали в глубине глаз. Но хладнокровное изучение скоро доказывает их заблуждение. Глаза, безусловно, очень выразительны, но это совсем не зависит, как думали раньше, от каких-либо таинственных явлений, происходящих в самом глазном яблоке. Это зависит от самых элементарных физических причин, действующих около глаз, т. е. от мускульных движений.



Глазное яблоко само по себе не имеет большого значения, и только движения мускулов придают глазам их живое и одушевленное выражение. Так как мимика глаз зависит от разнообразных влияний, то доводы будем приводить в систематическом порядке. Прежде всего, мы рассмотрим движения мускулов собственно глазного яблока, т.е. мускулов, которые управляют различными видами взглядов.

## МУСКУЛЫ ГЛАЗНОГО ЯБЛОКА

Глазное яблоко настолько свободно помещается в своей впадине, что легко и быстро приводится в движение. Его движения совершаются при помощи шести мускулов, выходящих из глубины костяной орбиты и прикрепленных к верхней, нижней и боковым частям глазного яблока. Глаз закрывается круговым мускулом века, который поддерживается вспомогательным мускулом бровей. Посредине этого кругового мускула находится поперечная щель – вековое отверстие. При сокращении волокон внутренней части кругового мускула, это отверстие закрывается.

Мускул бровей тянет вниз и внутрь верхнюю часть кругового мускула и способствует, таким образом, закрыванию глаз. В этом случае брови не только опускаются, но и двигаются, а кожа между ними складывается в вертикальные морщины.

Глаз открывается поднимателем верхнего века с помощью мускула лба. Мускул подниматель прикреплен задним концом к зрительному нерву, под глазным сводом проходит в верхнее веко и здесь, покрытый круговым мускулом, разветвляется в виде веера.

Пока человек бодрствует, подниматель верхнего века находится в действии и своим напряжением держит «завесу глаза» – по выражению Шекспира – настолько широко открытой, что большая часть роговой оболочки обнажена. Следовательно, деятельность поднимателя верхнего века и мускула лба противоположна деятельности мускулов кругового и бровей.



Корни глазных мускулов лежат непосредственно близко к психическому органу и поэтому деятельность глазных мускулов связана с душевными впечатлениями. Во время сна все мускулы тела отдыхают, только круговой мускул напряжен, так как держит веки сомкнутыми. Если силы человека очень истощены чрезмерным трудом или серьезной болезнью, то общее утомление отражается и на деятельности кругового мускула и тогда вековое отверстие остается во время сна открытым. Глаза в

этом случае имеют мрачное трупное выражение; у мертвых они остаются открытыми, так как сжимательная сила круговых мускулов совершенно исчезает.

## ВЗГЛЯДЫ

Глазное яблоко – самая подвижная часть человеческого тела. Чем изменчивее взгляд (т.е. положение глазного яблока), тем важнее его мимическое выражение.

Представьте себе, например, что мы разговариваем с человеком, который делает вид, что не принимает никакого участия в нашем разговоре и даже отвернет голову в другую сторону: один внимательный взгляд его, будь он самый быстрый, покажет, что его равнодушие притворно. И наоборот, один рассеянный взгляд нашего собеседника докажет его невнимание, как бы он ни уверял нас в противном. Представления, мысли, быстро являющиеся и сменяющиеся, выражаются часто только переменной во взгляде, тогда как все другие черты лица остаются без изменения. Глаза оживляются, не только когда внимание обращается на видимые предметы, но когда оно переносится и на представления. Объясняется это приведенным выше положением, что все представления являются уму как предметы, доступные внешним чувствам.

При изучении разных видов взглядов надо рассматривать их а) подвижность и б) направление.

Характерны по большей или меньшей подвижности взгляды: *ленивый, живой, твердый, мягкий, блуждающий, беспокойный, гордый, рассеянный, острый и пронзительный.*

Характерны по своему направлению взгляды: *исподлобья и восторженный.*

## ВЗГЛЯДЫ ПО СТЕПЕНИ ПОДВИЖНОСТИ

**а) Спокойный взгляд.** В спокойном взгляде движение глазных мускулов спокойно и свободно. Взгляд останавливается без усилия и отводится не спеша. Он выражает интерес, но без страсти к предметам или представлениям. Спокойный или мягкий взгляд свидетельствует о мягком характере.

**б) Усталый и ленивый взгляд.** Силы человека ограничены. Если он делает какие-нибудь чрезвычайные усилия или даже только не спал известное число часов, он утомляется и чувствует настоятельную потребность в отдыхе. Такое утомление свойственно и мозгу. Его впечатлительность и восприимчивость постепенно притупляются, мысль становится все ленивее, медлительнее и смутнее. Вместе с тем и действие мускулов глазного яблока (т.е. взгляд) делается ленивее, безжизненнее. Усталый, сонный взгляд, при отсутствии физического влияния на человека, позволяет предполагать в нем умственную лень и тупость мысли.



**в) Оживленный взгляд.** Чем изменчивее и разнообразнее впечатления, получаемые умом, чем они более его поражают, тем быстрее движения глазных мышц и оживленнее взгляд.

Длительность нашего ума зависит не от одних причин, порождающих впечатление, но гораздо более от степени впечатлительности ума. Следовательно, можно быть уверенным, что человек, взгляд которого обыкновенно, без всякой особенной причины, оживлен и быстр имеет живой и впечатлительный ум.

**г) Пристальный (острый) взгляд.** Чем больше останавливается внимание на предметах или представлениях, тем сильнее напрягаются глазные мышцы и взгляд более пристален (острый взгляд). Самый пристальный взгляд бывает у человека в состоянии гнева, – гнева, который убивает, уничтожает.



Взгляд ужаса также пристален, потому что при этом аффекте, как и при уничтожающем гнев, внимание сосредоточивается на определенном предмете, вещественном или воображаемом.

Человек, которому присущ пристальный взгляд, энергичен и вдумчив.

д) **Пронзительный взгляд.** В яростном гневе, когда человек в диких, безотчетных порывах ищет объект своей ярости и старается найти средство, чтобы излить ее, взгляд одновременно пронизывающ и быстр.

е) **Блуждающий взгляд является в состоянии рассеянности.** В уме появляются и исчезают в беспорядке различные представления, не привлекая и не сосредоточивая на себе особенного внимания. Вот почему взгляд скользит по всем направлениям, колеблющийся и рассеянный.

Часто блуждающий взгляд заставляет предполагать отсутствие настойчивости, легкомыслие и ветренность характера.



ж) **Беспокойный (неуверенный) взгляд** не может легко остановиться на одном предмете. Взгляд человека делается неуверенным и беспокойным в состоянии замешательства, стыда, страха. В этих душевных состояниях человек теряет уверенность в себе и невольно взгляд его переходит с одного предмета на другой. Он будто ищет помощи или поддержки в них, точки опоры или отвлечения в своем тягостном положении. Такой неуверенно беспокойный взгляд изобличает человека, который боязлив, неуверен в себе и других, недоверчив. Неуверенный взгляд изобличает также преступника и плутоватого человека. Взгляд их робок, тороплив, потому что везде они боятся быть раскрытыми и пойманными.

## ВЗГЛЯДЫ ПО ОСОБОМУ НАПРАВЛЕНИЮ

а) **Взгляд исподлобья.** Желая незаметно наблюдать, человек сохраняет спокойную безразличную позу. Он не делает никаких движений, чтобы не привлечь к себе внимания, опускает голову и только внимательным взглядом, брошенным искоса сверху на наблюдаемый предмет, выдает свой скрытый интерес. Если взгляд этот вместе с тем беспокоен, то он выражает опасение. Если он тверд, то можно быть уверенным, что человек выжидает удобный момент, чтобы энергично подойти к объекту своего внимания.

*Человек смотрит исподлобья, когда: 1) опасается, что за ним наблюдают; 2) оставаясь один, мысленно занят представлениями или положениями, внушающими ему недоверие.*

Взгляд исподлобья, сделавшийся обычным у человека, указывает, что недоверие и пытливость одни из основных черт его характера.

**б) Принужденный взгляд.** При принужденном взгляде весь корпус напряжен, голова не следует за направлением глаз, но как бы против воли обращается к наблюдаемому предмету. Натянутая поза при таком взгляде выражает сдержанность, осторожность и показывает, что человек заботливо старается сохранять свое положение и свою индивидуальность перед внешним миром.

Принужденный взгляд характеризует людей, оберегающих свою индивидуальность, свои мнения и привычки, т.е. педантов.

**в) Восторженный взгляд.** В этом взгляде, обращенном кверху, глазное яблоко закатывается верхним прямым и косвенным мускулами и часть радужной оболочки скрывается под верхним веком, а часть белка обнаруживается. Высоко и вместе с тем и далеко. Поэтому восторженный взгляд направляется не только вверх, но и вдаль.

Восторженный взгляд сильнее всего выражается у мечтателей и религиозных фанатиков. Глаза у них мало-помалу получают особенный оттенок.

**г) Взгляд экстаза.** Во взгляде экстаза, который полон горячих желаний, стремится в бесконечно далекое пространство, зрительные оси глаз идут почти параллельно. Задумчивые, направленные вверх и вдаль глаза служат мимическим выражением молитвы, рвения и экзальтации.

**д) Кокетливый взгляд.** Дети, скрывая свои чувства перед посторонними, часто смотрят на человека, пользующегося их симпатией, только украдкой, быстрым движением глаз, но, встретясь с ним взглядами, не отворачивают, а оставляют глаза устремленными, как бы желая незаметно для других войти с ним в соглашение. Этот взгляд мы привыкли называть кокетливым.

**е) Взгляд величия.** Если мы смотрим на кого-нибудь, откинув голову, то выражаем свое отношение свысока. Понятно, поднятые кверху зрачки, какие мы видим в бюстах богов, служат выражением величия.

## МИГАНИЕ

Мы можем закрывать глаза часто, быстро и плотно, как пожелаем, но они закрываются также и помимо нашей воли: 1) вследствие механического раздражения и 2) вследствие внезапных слуховых впечатлений.

Всякое внезапное зрительное или слуховое впечатление, которое могло бы повлечь за собою опасность для глаза, тотчас же и с быстротой молнии приводит в движение весь предохранительный аппарат этого органа. Еще задолго до уяснения грозящей опасности, глаз уже защищен. Каждый знает, как трудно не моргнуть, когда быстро проведут рукой перед нашими глазами.

Мигание необходимо также для равномерного распределения по поверхности глаза слезы, поддерживающей на глазном яблоке влагу и чистоту, способствуя тем ясности зрения.

### ТЕХНИКА МИМИКИ ГЛАЗ

Глаза закрываются под влиянием внезапных зрительных впечатлений. Очень редко глаза закрываются надолго, так как посредством глаз мы сообщаемся с внешним миром и, закрывая их, мы ограничивали бы свои восприятия и подвергались бы беспомощно различным опасностям. При продолжительном, резком раздражении зрения, например, при сильном и неожиданном свете, мы обыкновенно не закрываем глаз, а сдвигаем брови, т.е. инстинктивным сокращением мускулов бровей приготавливаемся опустить веки, на лбу же в это время появляются вертикальные морщины. Следовательно, вертикальные морщины обнаруживают необходимость закрыть глаза и неприятное зрительное впечатление.

Если глаза внезапно поражены световым ощущением, то верхние веки тотчас поднимаются, обнаруживая почти всю роговую оболочку, глаз воспринимает полное зрительное впечатление и человек быстро и определенно может различить причину полученного впечатления. Верхние веки поднимаются и тогда, когда внимание наше внезапно возбуждается каким-либо представлением. Чем оно неожиданнее и резче, тем его влияние сильнее. Это состояние внезапно возбужденного внимания называется удивлением и потому внезапно поднятые верхние веки служат мимическим признаком удивления.

Чем продолжительнее внимание, тем дольше остаются веки поднятыми. Мимическое выражение продолжительного внимания указывает, что человек жадно воспринимает действующие на него впечатления.

Чем чаще повторяется на лице выражение продолжительного внимания и напрягается подниматель верхнего века, тем это напряжение получает большее значение. Более обыкновенно поднятые веки обнаруживают почти всю роговую оболочку. *Такой взгляд называется открытым взглядом.* Он является признаком живого ума, воспринимающего всякие впечатления. При умственном или физическом утомлении сократительная способность поднимателей верхних век уменьшается и вследствие этого веки падают, закрывая значительную часть роговой оболочки. Если без всякой физической причины веки опущены, в то время когда человек находится под влиянием внешних или психических впечатлений, то глаза выражают равнодушие или апатию.

Опущенные веки указывают на физическую усталость или умственную апатию. Поднятые веки, широко открытые глаза являются мимическим выражением удивления или большого внимания. Более сильные степени удивления вызывают еще горизонтальные морщины и поднимание бровей.

Если выражение сильного удивления появляется на лице одновременно с выражением очень неприятного впечатления, т.е. глубокие горизонтальные морщины на лбу смешиваются с глубокими вертикальными складками и брови высоко поднимаются, то лицо принимает выражение ужаса.

Одновременным действием мускулов лба и бровей образуются на лбу оригинальные складки в виде подковы, часто наблюдаемые у сумасшедших, преследуемых известными галлюцинациями. По этому поводу Дарвин говорит: «По моей просьбе доктор Кричтон Броун наблюдал такое выражение лица у душевно больных в своей больнице. Он сообщил мне, что мускулы страдания (так Дарвин называет мускулы лба и бровей) находятся в сильной и постоянной деятельности в некоторых случаях меланхолии и особенно ипохондрии, и морщины, появляющиеся от сокращения этих мускулов, служат характерными признаками на лицах больных этих двух категорий». В одном из таких случаев была вдова 51 года, воображавшая, что она потеряла все внутренности. Это состояние длилось несколько месяцев, после чего больная выздоровела и лицо ее приняло обычное выражение.

## МИМИКА РТА

Мускулы рта имеют тройное назначение: они служат для произведения звуков, способствуют деятельности вкуса и деятельности слуха.

Мы, конечно, будем рассматривать только мускульные движения рта, относящиеся ко вкусу или слуху.

Движение мускулов рта в связи со вкусом. Вкус развивается у нас ранее всех других чувств и действует с первого до последнего часа нашей жизни.

Язык имеет для вкуса то же значение, как глазное яблоко для зрения, потому что вкусовые нервы разветвляются на языке, как оптические в глазном яблоке; как последнее, язык, может свободно двигаться; рот точно так же защищен костяными стенками, причем костяная впадина рта имеет то преимущество перед глазной, что может по желанию открываться и закрываться движением челюстей. Перед полостью рта и в глазном яблоке лежит плоский круговой мускул.

Рот закрывается сокращением сжимателя и открывается противодействующими ему мускулами, прикрепленными к внешнему его краю. Рот может принимать самые разнообразные формы и в мимическом отношении имеет такое же большое значение, как и глаза.

**а) Выражение горечи.** Если неожиданно вкус неприятно поражен, одна челюсть поспешно отделяется от другой, чтобы отделить язык от нёба и тем избежать повторения неприятного вкусового ощущения. Это движение челюстей сопровождается аналогичным движением губ, действием мускулов поднимателей губ и ноздрей; верхняя губа отдалается от нижней, как нёбо от языка. Действие этих двух мускулов своеобразно изменяет выражение лица: верхняя губа посередине боковых частей притягивается кверху и между

этими двумя точками опрокидывается так, что линия ее в профиль представляется сломанной. В то же время поднимаются ноздри и от них по направлению к углам рта идут две резкие прямые морщины. Кожа носа складывается мелкими морщинками.

Описанное выражение лица, появляющееся при неприятных вкусовых ощущениях, повторяется также при очень неприятном настроении или представлении, из тех, которые так характерно определены словом «горький».

Если при выражении горечи во рту на лбу появляются горизонтальные морщины, то это указывает, что человек предается горьким мыслям и воспоминаниям.

Особенно сильно изменяется лицо, когда при выражении горечи появляются на лбу одновременно вертикальные морщины. Лицо тогда носит выражение сильного ужаса. Леонардо да Винчи говорит: «Раненых, побежденных изображайте бледными, с приподнятыми бровями; вся кожа должна быть в морщинах; рисуйте и ноздри покрытыми мелкими морщинками, которые должны оканчиваться у глаз; ноздри вследствие этого будут подняты и верхняя губа, поднятая дугой, обнаружит разжатые челюсти, которые укажут на раздирающие крики раненых». Дарвин описывает другие признаки ужаса следующим образом: волосы поднимаются, мускулы поверхности содрогаются, в то же время дыхание учащается. Один из самых характерных признаков страха – дрожь, охватывающая все мускулы тела. Дарвин говорит также, что страх производит расширение зрачков.

**б) Выражение слащавости.** Выражение слащавости противоположно выражению горечи. В этом случае мускулы действуют таким образом, чтобы собрать наиболее полное вкусовое впечатление. Рот закрыт, щеки сильно прижаты к зубам, чтобы сосредоточить и удержать на языке все части вкусового вещества, которые при жевании могут соскользнуть с него. При слащавости действуют также и мускулы смеха почему черта слащавого выражения имеет известное сходство с улыбкой. Слащавое выражение проявляется главным образом в форме губ, которая получила эпитет «сладких губ» (рис. 11, 12 и 14).



Слащавое выражение определяет настроение и представлений, называемые «сладкими».





Если мы встретим слащавое выражение, резко проявленное в лице человека, то можно ожидать, что он будет употреблять сладкие выражения, охотно говорить о сладкой музыке, любви к людям и видеть даже сладкие страдания.

**в) Испытывающее выражение.** Это выражение лица замечается у людей, старающихся оценить какой-нибудь предмет. Художественный критик, рассматривающий картину; доктор, слушающий биение пульса больного, судья, взвешивающий показания свидетелей; купец, высчитывающий выгоду коммерческого предприятия, – каждый невольно выдвигает губы, как будто пробуя кушанья. Это мимическое движение тем резче, чем более данный человек считает себя компетентным для решительного суждения о занимающем его предмете. Выражение это обнаруживает всегда некоторое сомнение, самонадеянность, чувство превосходства (рис. 13).

**г) Сжатые губы.** Когда человек напрягает свои силы, преодолевая какое-нибудь сопротивление, у него не только сокращаются мускулы рук, но появляется напряжение в шее, сжимаются губы, стискиваются зубы. Из этого ясно вытекает, что напряжение воли, являющееся у человека, когда он старается проявить свою силу, отражается во всей его мускульной системе. Это движение особенно заметно в подвижных жевательных мускулах. При всех напряженных движениях сокращением этих мускулов сжимаются челюсти, придавая лицу выражение некоторого ожесточения. Вместе с тем сжимаются и губы вследствие сокращения сжимателя рта и поднимателей верхней губы. Губы плотно сжимаются, их красные края заворачиваются внутрь, а нижняя губа сильно прижимается к верхней действием подбородка.

Такое мимическое движение вызывается не только физическими усилиями, но и сильным умственным напряжением, потому что все наши представления являются уму как предметы, доступные внешним чувствам.

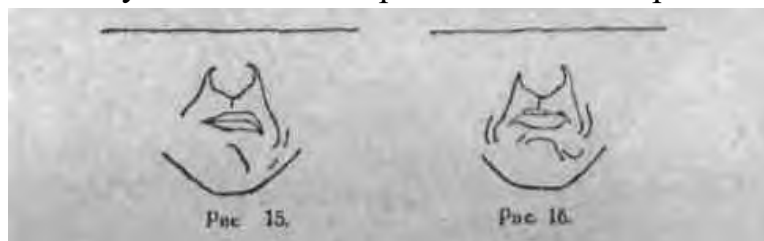
Однако напряжение в умственной работе, например в научных исследованиях, редко так сильно, чтобы вызвать судорожное сжатие губ и зубов. Это явление происходит скорее при сильной внутренней борьбе, когда призывается вся сила воли, чтобы защититься от постороннего влияния и сохранить свои убеждения.

В форме рта, сильно сжатого, с поднятой нижней губой, проявляется мимически упорство, упрямство и настойчивость.

Сжатые губы встречаются чаще всего у людей, ежедневные занятия которых требуют упорного напряжения физической силы или особенной

осторожности и старания. Поэтому эта черта может развиваться у кузнецов и вышивальщиц, у дровосеков и скульпторов. Те люди, у которых есть это выражение, добросовестно и усердно относятся к своему делу.

д) **Презрительное выражение.** Мимическое выражение презрения проявляется отчасти в глазах, отчасти во рту. Желая высказать презрение, человек поднимает голову кверху. При этом он смотрит сбоку, как бы не достаивая поворотом головы. В то же время веки опускаются как признак крайнего безразличия; впрочем некоторая степень внимания – ленивого и принужденного – проявляется в напряжении мускулов лба. Брови поднимаются и на лбу появляются горизонтальные морщины.



Таким образом, слабая степень презрения выражается только в глазах. В более сильной степени этого чувства рот также принимает особую форму. В линии верхней губы появляется черта горечи, а нижняя губа надменно выдвигается вперед и вверх (рис. 15 и 16).

Итак, мимическое выражение презрения очень сложно и относится частью к воображаемым предметам, частью к воображаемым чувственным впечатлениям. Как в линии сжатых губ, так и в черте презрительного выражения нижняя губа поднимается двумя мускулами – поднимателями подбородка. Во всяком случае выражение упорства в линии рта существенно отличается от презрительного тем, что в первом обе губы сжаты внутрь, тогда как в данном случае нижняя губа напротив выдвинута вперед.

Выражение презрения характерно для людей высокомерных, надменных, которые считаются только со своим воображаемым превосходством над другими.

## МИМИКА РТА И СЛУХ

Ушные мускулы человека почти неподвижны. Они никоим образом не могут способствовать деятельности слуха. В этом отношении мы, безусловно, менее одарены природой, чем многие животные, как, например, лошади, собаки, которые, благодаря подвижности ушей, гораздо легче воспринимают слуховые впечатления. Из всех органов человеческих чувств наименее вооружен мускулами слух. Вот почему восприятие слуховых впечатлений косвенно облегчается некоторыми мускулами рта.

Тот, кто внимательно прислушивается к смутному шуму, открывает рот, чтобы получить возможно более слуховых впечатлений не только ухом, но и при посредстве рта. При этом нижняя челюсть опускается так, что в профиль нижняя губа значительно отодвигается назад от верхней губы.

Открытый рот чаще всего встречается у людей с притуплённым слухом, благодаря привычке напрягать его.

Выражение большого внимания очень часто наблюдается у детей, потому что их впечатления живее по их новизне и проявляются откровеннее. Детская публика перед театром марионеток представляет лучший случай изучить в чертах лица все степени удивления и внимания.

### МИМИКА РТА У ЛЕНИВЫХ

Выше говорилось, что ленивые люди, старающиеся остановить свое внимание на определенных предметах или представлениях, складывают кожу лба в горизонтальные морщины не поднимая век, потому что напряжение мускулов лба требует меньших усилий, чем напряжение поднимателя век. Очень ленивые люди ограничиваются тем, что широко открывают рот, потому что это движение не требует никакого напряжения.

Открытый рот может быть еще признаком ограниченного ума. Люди не очень развитые постоянно сталкиваются с непонятными, удивительными для них вещами, и открывание рта у них легко обращается в привычку.

### МИМИКА НОЗДРЕЙ

Насколько мускульные движения в глазах и во рту важны в мимическом отношении, настолько мускулы носовые не представляют почти никакого значения.

Мускулы носа у человека, в противоположность многим животным, почти не обладают независимой подвижностью.

Известно, что обонятельные нервы возбуждаются только в том случае, если их коснулось движение воздуха. Если, например, мы будем держать у носа флакон с амиаком, то достаточно не дышать носом, а исключительно ртом, чтобы обоняние не получило никакого впечатления и, напротив, желая насладиться каким-нибудь запахом, мы закрываем рот и вдыхаем через нос напоенный ароматом воздух.

Расширение ноздрей зависит от двух мускулов, которые начинаются у корней клыков и соединяются на спинке носа.

Так как ноздри у одних подвижны, у других, очень подвижны, то расширение ноздрей имеет в мимическом отношении только индивидуальное значение.

Когда ноздри вдруг расширяются, они придают лицу удивленное выражение. Если они остаются расширенными – продолжительного настойчивого внимания.

Расширенные ноздри указывают, как и открытые глаза, на живой восприимчивый ум и энергию. Подвижные же ноздри характеризуют пылкие и страстные натуры.

### СМЕХ И ПЛАЧ

Смех и плач представляются сложными, взаимно-контрастирующими явлениями (рис. 17). Безграничная радость располагает к грусти и слезам. Безграничная горе вызывает смех. Эту силу контраста чаще и легче всего

можно наблюдать у детей, которые не имеют причин маскировать свои переживания и сдерживать свои чувства. У них часто можно видеть, даже без всякой видимой причины, переход от слез к смеху и обратно.



Вывод ясен: смех легко переходит в слезы и наоборот. Отсюда само собой вытекает, что смеющееся лицо (мимическое выражение смеха) легко переходит в плачущее (мимическое выражение плача).

Из анатомии нам известно, что плачем и смехом управляют: 1) дыхательные мускулы, 2) мускулы лица и 3) слезные железы.

**Движение дыхательных мускулов.** Смех и плач суть рефлексивные движения дыхательных мускулов, вызванные внешними (действующими на тело) или внутренними причинами.

**Внешние причины плача и смеха.** Внешними причинами плача и смеха являются боль и щекотание, т. е. различные впечатления чувствительных нервов. Сильные впечатления чувствительных нервов очень легко поражают дыхательные нервы и нарушают их ритмичные движения. Так, например, дыхание останавливается, если сразу погрузиться в холодную воду.

В процессе обыкновенного дыхания дыхательные мускулы находятся в состоянии покоя, и воздух выгоняется давлением грудной полости.

*При смехе струя воздуха выдыхается толчками, при рыданиях таким же образом вдыхается.*

Щекотание возбуждающе действует на чувствительные нервы и посредством их возбуждает и нервы дыхательных мускулов. Боль, как причина рыданий, производит ослабляющее влияние на чувствительные нервы и через них на дыхательные мускулы.

*Итак, смех есть усиленное выдыхательное движение, рыдание — ослабленное вдыхательное движение.*

**Внутренние причины плача и смеха.** В объяснении смеха и рыданий, вызванных внутренними причинами, т.е. радостными (смешными) или грустными представлениями, следует строго держаться положенного в основание принципа, что мускульные движения (выражения) относятся к воображаемым чувственным впечатлениям. Большая радость, имеющая такое

же возбуждающее действие на нервную систему, как ощущение щекотания тела, вызывает смех, т.е. усиленное выдыхательное движение; сильная печаль, производящая угнетающее впечатление на нервную систему – так же как ощущение телесной боли – вызывает рыдание. Если в нашем уме возникает представление приятное – мы будем смеяться. Если же мы неприятно поражены возникшим представлением, то, как бы нас ни смешили, мы не засмеемся. Вызываемый умственными представлениями смех объясняется воображаемым ощущением щекотания, так как психическое ощущение комического в некотором отношении походит на телесное ощущение щекотания. Оба эти ощущения имеют общий перемежающийся характер, отсутствующий во всех других умственных впечатлениях.

Движения мускулов лица при смехе и плаче. Движения личных мускулов при смехе и рыдании в связи с измененными дыхательными движениями являются рефлекторными. Из вышеизложенного мы видим, что рефлекторные движения дыхательных мускулов вызывают в свою очередь рефлекторные же изменения лица. Лицо из состояния покоя переходит то в состояние смеха, то в состояние плача. Это дает нам возможность признать рефлекторные движения личных мускулов при смехе и плаче мимическими движениями.

Как уже было сказано, личные мускулы зависят главным образом от личного нерва. Этот нерв начинается от центра осязательных нервов. Поэтому сильные впечатления последних производят рефлекторное возбуждение личного нерва, а через него дыхательных и личных мускулов.

При смехе, как и при дыхании, рот раскрывается и расширяется.

**Движения мускулов лица при смехе.** При смехе главным образом приходят в действие мускулы, поднимающие верхнюю губу. Действие этих мускулов чрезвычайно изменяет лицо. Под растянутой верхней губой обнаруживаются зубы. От ноздрей к углам рта кривой линией спускаются глубокие складки. Щеки сокращением мускулов поднимаются вверх и образуют резкую складку под глазами и мелкие морщинки у внешних углов глаз. Морщинки эти обыкновенно называются «гусиными лапками».

Таким образом, изменяется выражение лица при обыкновенном смехе. Но есть различные степени его.

Нам известно, что личные мускулы несравненно подвижнее и впечатлительнее дыхательных. Поэтому часто деятельность их проявляется тогда, когда последние находятся еще в состоянии покоя, и побуждение к смеху выражается улыбкой, т. е. сокращением мускулов рта. При этом рот по углам растягивается и губы открываются только слегка, а иногда остаются даже совершенно сомкнутыми. Самое слабое сокращение мускулов смеха – это едва подергивающиеся углы рта. При таких движениях мускулов смеха иногда появляются ямочки на щеках, которые придают лицу особенно приятное выражение, так как этот род улыбки менее всего портит форму рта. Если улыбка переходит в смех, ямочки, конечно, исчезают, а вместо них

появляются две морщинки, параллельные нижним морщинам, образующимся около рта.

Нередко при улыбке подергивается только один угол рта. Такая улыбка имеет характер принужденной, как будто человек не знает, смеяться ему или нет. Впрочем, у большинства один угол рта подергивается более другого, так как мускулы рта более развиты с одной стороны, чем с другой. Вообще одинаковое развитие членов и мускулов в обеих сторонах человеческого тела наблюдается очень редко. Заметим еще, что принужденный смех часто бывает вызван желанием скрыть известное состояние духа, как, например, гнев, стыд, робость.



Как продолжительное щекотание переходит в болезненное ощущение, так и продолжительный смех носит болезненный характер. Вот почему при сильном смехе на лбу появляются вертикальные морщинки, служащие мимическим выражением неприятного чувства. При очень сильном смехе, вследствие учащенных и сильных выдыхательных движений, дыхания не хватает, и личные мускулы судорожно сокращаются. Это болезненное ощущение мимически проявляется выражением горечи в форме рта.

**Движения мускулов лица при плаче.** При рыдании рот открывается и растягивается. В то же время все личные мускулы сокращаются, как будто все органы чувств неприятно поражены: на лбу появляются вертикальные морщинки, во рту выражение горечи, а ноздри опускаются вниз.

**Участие слезных желез при смехе и плаче.** Часто при сильном смехе появляются слезы, вследствие механического давления судорожно сокращенного кругового мускула век на слезные железы.

То же самое давление кругового мускула наблюдается и при плаче. Разница заключается только в силе этого давления.

**Технический переход от плача к смеху и наоборот.** В заключение следует еще объяснить, как технически смех переходит в слезы. Изменение смеющегося лица в плачущее зависит исключительно от двух маленьких миртообразных мускулов. При смехе, как мы уже знаем, верхняя губа поднята, щеки тоже, от поднятых ноздрей к углам рта спускаются две морщинки, у глаз появляются «гусиные лапки». Одно маленькое сокращение

миртообразных мускулов – и картина меняется: ноздри опускаются вниз, верхняя губа растягивается в ширину, на лбу появляются вертикальные морщины. Перед нами плачущее лицо. Понятно, что все рассмотренные нами немногочисленные справки о подвижных частях лица далеко не исчерпывают всех вопросов в этой сложной области, но если они возбудят интерес и заставят читателя позаняться перед зеркалом хотя бы основными движениями личных мускулов, то мы сочтем, что цель отдела о мимике достигнута.

## СОВЕТЫ ПРИ ЗАНЯТИЯХ МИМИКОЙ

Мы знаем, что мимика тогда только может назваться мимикой, когда она безусловно и бесспорно является результатом нашего внутреннего (душевного) переживания, когда она сопровождается известным настроением.

Этим мимика отличается от гримасы. А как часто обслуживают несчастных зрителей такими старенькими, такими шаблонными приемами мимики! Все эти «прикусывали» губ, закатывания глаз и прочие кривляния, выражаясь коротко, лишь жалкая, смешная гримаса. Все это – плод безвкусной надуманности, а не результат внутреннего переживания. Только пережитая мимика может интересовать истинного мастера.

Поэтому советуем при воплощении той или другой мимической задачи про себя мысленно говорить фразы или слова, присущие тому или другому выражению, но отнюдь не шевеля губами. Советуем также помнить, что в мимике лица главная роль выпадает на долю глаз. Поэтому необходимо бывает часто проверять силу их выразительности. Для этого закрывают большую половину лица, оставляя глаза и брови открытыми, и стараются по выражению глаз угадать то или другое настроение, выявленное мимикой.

Само собой разумеется, что в мимике, как и во всяком искусстве, ценны те лица, которые без особого напряжения, с минимумом усилий наиболее полно и ярко выражают то или другое мимическое задание. Но... это удел немногих. Мы же имеем в виду всякие лица – и сильно подвижные, и менее подвижные. Сильно подвижное лицо нуждается в корректировании, в проверке правильности мимики более, чем в упражнении его механическими движениями личных мускулов. Лицо же мало подвижное нужно упражнять простыми механическими движениями без всяких переживаний. Часто встречаются такие лица, которые ни при каких усилиях не способны что-нибудь выразить своими мускульными движениями. О таких лицах говорить не приходится, – им просто не место на сцене.

Иногда встречается так называемая «ложная мимика», наблюдающаяся иногда даже у больших актеров. Например, когда лицо невольно складывается в улыбку, в то время, как глаза плачут, или наоборот – когда при сильном смехе глаза и брови невольно вносят в лицо выражение страдания. Такой бессознательный дефект мимики является для актера худшим бичем, чем даже мало подвижное лицо, которое, если и не способствует игре, то хоть не мешает впечатлению. Ложная мимика тем

большее зло, что избавиться от нее не легче, чем от застарелой хронической болезни. Спасение может быть только в упорной работе, в постоянной гимнастике мускулов лица и их тщательном корректировании, пока не удастся вполне овладеть умением правильно управлять движениями выразительных мускулов лица.

Существуют несколько систем, которые предназначены для планомерных и постепенных мимических упражнений. Одни из них готовят актеров по рецептам для массового спроса, другие прививают безнадежно трафаретные приемы, третьи вызывают только недоумение. Мы можем предложить для руководств при занятиях мимикой только две системы. Назовем одну систему для удобства системой практической, другую же систему схематической.

### СИСТЕМА ПРАКТИЧЕСКАЯ

Данная система, как и всякая система мимических занятий, имеет в виду детальное изучение своего лица. Прежде всего, необходимо детально изучить мускульные движения (мимику) своего собственного лица.

Занятие мимикой по практической системе должно покоиться на двух началах: 1) постепенный переход от одного мимического движения к другому от (смеха к плачу) и наоборот и 2) быстрая, мгновенная смена мимического выражения другим, причем те и другие движения должны быть произведены от одного и того же исходного пункта – от лица спокойного. Следовательно, система требует, прежде всего, выработки в лице настоящего покоя. При этом предупреждаем, что часто, желая дать покойное лицо, дается лицо, в глазах которого мы читаем то или другое выражение, те или другие мысли. *Это мешает дальнейшей работе и потому надо выработать в лице полный покой.* Это главная основа практической системы.

Достигнув желаемого, можно перейти к основным мимическим движениям: смеха и плача. Эти движения при всей своей сложности легко исполняются, если актер или ученик обладает мало-мальски подвижным и выразительным лицом. Затем подойдем к разрешению более сложных мимических задач. Можно соединить две разнородные мимики; так, например, создав из молодого лица лицо старика и сохраняя маску с опущенными и ослабленными мышцами, характерными для лица старого, заставим постепенно такое лицо то плакать, то смеяться. При этом будем помнить, что под лицом молодым мы подразумеваем лицо бодрое, с подтянутыми мускулами, в противовес лицу старому, обрюзгшему, с опущенными мышцами, полуоткрытыми глазами в чуть отвисшей нижней губой.

Для дальнейшего более наглядного знакомства с практической системой и более удобного занятия мимикой мы даем таблицу основных мимических положений, таблицу сложных мимических положений, таблицу мимических сочетаний в порядке трудности воспроизведения и противопоставления одних явлений другим и таблицу мимических задач.



Нужно, однако, иметь в виду, что ни в коем случае нельзя принимать приводимую таблицу за точный и непреложный закон, подлежащий слепому усвоению и переносу на сцену. Так вырабатывается трафарет, приводящий к пустому гримасничанию. Схема мимических положений дается лишь для усвоения возможностей того или другого лица и для его тренировки.

## СХЕМА МИМИЧЕСКИХ ПОЛОЖЕНИЙ

### I. ОСНОВНЫЕ МИМИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

**а) Покой.** Все мускулы лица находятся в состоянии полного покоя.

**б) Смех** (веселье, радость, улыбка в различных степенях).

В смехе все черты лица устремляются вверх. Рот расширяется, показываются зубы. Глаза прижмуриваются, появляются «гусиные лапки». Ноздри поднимаются, на носу набегают складки. Кожа подбородка натягивается, а щеки приподымаются к скулам и образуют складки. От ноздрей к углам рта идут округлые носогубные морщины. Брови и углы век приподнимаются, приподнимаются и горизонтальные морщины лба. Вертикальные морщины, как признак человека, склонного к размышлению, смягчаются или вовсе растягиваются.

**в) Плач** (неудовольствие, скорбь, горе, мучение, страдание, боль в различных степенях, покорность, меланхолия, отвращение).

Плач – полная противоположность смеха. При плаче все черты лица опускаются вниз. Наружные концы бровей и углы глаз опускаются. Внутренние концы бровей сдвигаются и появляются резкие вертикальные морщины. Ноздри расширяются, щеки опускаются, появляется черта горечи. Подбородок расширен и морщит от набегающей на него кожи. Мускулы глаз сокращаются и давят на слезные железы. Это явление вызывает слезы.

### II. БОЛЕЕ СЛОЖНЫЕ МИМИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

**а) Удивление** (изумление, неожиданность, недоумение).

Человек удивленный олицетворяет всем своим существом вопросительный знак. Глаза его широко открыты, брови округло приподняты, ноздри расширены, рот раскрыт и все черты лица растянуты, расширены, чтобы легче усвоить себе непонятное явление, лучше видеть, обонять и слышать. Выражение глаз несколько неопределенное (нет определенной мозговой деятельности и потому глаза не могут выразить какую-нибудь мысль или чувства).

**б) Умственная лень** (апатия, отсутствие мысли, лень, усталость) – взгляд усталый, безжизненный, опущенные брови.

**в) Живой ум, восприимчивость** – открытые глаза, пытливый взгляд.

**г) Внимание** – поднятые брови, пристальный, напряженный взгляд.

**д) Рассеянность** (ветреность, легкомыслие) – блуждающий, колеблющийся, произвольно изменяющийся взгляд.

**е) Кокетство** – взгляд, брошенный украдкой, сбоку, иногда ласково останавливается на предмете симпатии.

**ж) Презрение** – поднятая голова, полуопущенные брови, искоса брошенный через плечо взгляд.

**з) Величие** – поднятая голова, зрачки глаз направлены кверху, взгляд холодный.

**и) Скромность** (конфузливость, робость) – полуопущенные глаза и брови, поочередное поднятие и опускание век, взгляд неуверенный.

**к) Скрытность** – взгляд исподлобья, искоса, сверху.

**л) Мечтательность** – застывший, восторженный взгляд, направленный на небо.

**м) Выражение горечи** – от носа к углам рта идут глубокие морщины, ноздри подняты, кожа носа покрывается морщинками.

**н) Выражение слащавости** – рот закрыт, щеки прижаты к зубам, мимическое выражение улыбки, губы влажны от частого смачивания их языком.

## СХЕМА ЗАНЯТИЙ

### Занятия основными мимическими положениями

**а) Покой** – смех, покой – плач – постепенные смены (приблизительно в течение минуты).

**б) То же самое** – изменяя мимику мгновенно.

**в) Смех** – плач и наоборот – постепенный переход.

Переход от основного положения полного покоя в мимическое выражение усиленное

#### 1

**а) Внезапное внимание** – поднятые веки, взгляд пристальный.

**б) Усиленное внимание** – то же плюс горизонтальные складки лба.

**в) Удивление** – то же плюс расширенные ноздри (см. основные сложные мимические положения).

**г) Испуг** – то же; складки на лбу плюс мигание расширенных глаз.

**д) Ужас** – брови высоко подняты, глаза остановились; горизонтальные и вертикальные морщины на лбу.

**е) Ужас, граничащий с сумасшествием**, – то же плюс складки на лбу в виде подковы (потребность дополнить мимику лица жестом бывает, когда мимические средства лица иссякают).

#### 2

**а) Умственное напряжение** – застывшая маска, губы закрыты, глаза открыты.

**б) Сильное напряжение** – то же плюс сжатые губы.

**в) Упорство, настойчивость** – то же плюс сжатые губы с завернутыми концами внутрь.

**г) Энергия** – то же плюс сдвинутые брови, взгляд твердый.

**д) Гнев** – то же плюс сжатые челюсти, взгляд уничтожающий, вертикальные и горизонтальные морщины, черта горечи.

е) **Ярость** – челюсти сжаты, верхняя губа приподнята; видны зубы; ноздри расширены; черта горечи; вертикальные и горизонтальные морщины лба; острый, пронзительный взгляд, брошенный искоса, через плечо.

### 3

а) **Скрытость** – взгляд исподлобья, искоса, сверху.

б) **Опасение** – то же плюс беспокойный взгляд исподлобья.

в) **Прислушивание** – напряженные поза и мускулы; мигание глаз; полуоткрытый рот.

г) **Осторожность** – то же плюс взгляд искоса.

д) **Недоверие** – то же плюс взгляд исподлобья.

е) **Замешательство** – то же плюс беспокойный, неуверенный взгляд (взгляд нечистой совести); морщины на лбу, сдвинутые брови, мигание.

## УСИЛЕНИЕ МИМИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ ПУТЕМ МИМИЧЕСКИХ СОЧЕТАНИЙ

### 1

а) **Мечтательность** – восторженный взгляд кверху.

б) **Любовь** – то же плюс задумчивый взгляд кверху.

в) **Экстаз** – то же плюс задумчивый взгляд вдаль.

### 2

а) **Презрение** – поднятая голова; опущенные брови; взгляд, брошенный искоса, через плечо.

б) **Надменность** – то же плюс горизонтальные морщины.

в) **Высокомерие** – то же плюс выпяченная нижняя губа.

## КОНТРАСТОВЫЕ МИМИЧЕСКИЕ СОЧЕТАНИЯ

а) **Хитрость, плутоватость** – улыбка плюс взгляд исподлобья.

б) **Полнота счастья** – улыбка плюс восторженный взгляд.

в) **Страдание, сумасшествие** – улыбка плюс черта горечи. И т. д., и

т. п.

Таким образом, можно без конца комбинировать таблицу мимических положений и сочетаний. Это зависит от индивидуальности и фантазии каждого человека.

## ЗАДАЧИ НА МИМИЧЕСКИЕ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ

а) **Горе – радость.**

б) **Леность, вялость, сонливость – энергия, решимость.**

в) **Опьянение – бодрость.**

г) **Грубость – нежность.**

д) **Рассеянность – сосредоточенность.**

е) **Презрение – обожание.**

ж) **Злобность – добродушие.**

з) **Любопытство – серьезность,**

и) **Гордость – униженность,**

к) **Отвращение – расположение.**

- л) Подвиг – трусость.
- м) Тюрьма – свобода.

### ЗАДАЧИ МИМИЧЕСКИХ УСИЛЕНИЙ

- а) 1) Ненависть. 2) Злость. 3) Гнев. 4) Ярость.
- б) 1) Скука. 2) Грусть. 3) Тоска. 4) Горе. 5) Стрдание. 6) Отчаяние.
- в) 1) Растерянность. 2) Испуг. 3) Страх. 4) Ужас.
- г) 1) Развязность. 2) Вульгарность. 3) Чувственность.
- 4) Развратность.
- д) 1) Стыдливость. 2) Смирение. 3) Чистота. 4) Обожание.
- 5) Религиозность. 6) Святость.
- е) 1) Предчувствие. 2) Беспокойство. 3) Испуг.

Затем постараемся привести задачи более тонких оттенков мимики лица.

- а) Удивление.
- б) Любопытство.
- в) Лукавство.
- г) Рассеянность.
- д) Покорность.
- е) Самоуверенность.



- ж) Благосклонность.
- з) Надменность.
- и) Кокетство.
- к) Досада.
- л) Самодовольство.
- м) Недоверие.
- н) Скромность.
- о) Томление (истома).
- п) Мечтательность.
- р) Отупение.
- с) Восторг.
- т) Решимость.
- у) Эврика!
- ф) Победа.

Различные типы экстаза: 1) *любовный*, 2) *религиозный*, 3) *творческий* (вдохновение), 4) *победы, достижения*.

Различные виды опьянения: 1) *легкое*, 2) *сильное*, 3) *отталкивающее, вызывающее брезгливое чувство*.

Попробуем соединить мимические явления и получить еще более сложные явления, например:

1. Старость плюс развратность, плюс отталкивающее опьянение.
2. Молодость плюс чистота, плюс победа.



## СХЕМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Задачи этой системы – схематично объяснить главные мимические положения, не усложняя вопросов мимики, а, наоборот, упрощая их. Свести эти вопросы к ряду кратких формул, дать только основные чувства и выражения, исследовать только их самые напряженнейшие, самые яркие проявления – составляет главную задачу этой системы. Все же оттенки главных мимических выражений и все многообразие их сочетаний эта система сознательно отбрасывает.

Настоящая система базируется на мимических выражениях трех степеней: 1) схема трех основных простейших переживаний; 2) схема трех второстепенных сложных переживаний, построенных на сочетании элементов основных переживаний; 3) схема третьестепенных сложных переживаний, построенных на комбинациях элементов предыдущих схем.

Основой мимики по Хозе Фрата являются всего только три простейшие переживания, соответствующие его первым трем схемам.

## ОСНОВНЫЕ ПРОСТЕЙШИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ

**а) Удивление** – нейтрально-неопределенное переживание, в состав которого входят изумление, недоумение, неожиданность, наивность в различных степенях, составляя оттенки основного ощущения удивления. Мимические черты удивления, равно как и двух следующих основных переживаний, уже описаны в практической системе.

**б) Смех** – положительное переживание, в состав которого входят удовольствие, веселье, радость, счастье, улыбка в различных модификациях.

**в) Плач** – отрицательное переживание, в состав которого входят неудовольствие, скорбь, горе, мучение, страдание, боль, покорность, меланхолия, отвращение в разных степенях.

Из этих простейших переживаний, соответствующих и их мимическому выражению, путем их комбинаций получаются второстепенные сложные переживания.

### ВТОРОСТЕПЕННЫЕ СЛОЖНЫЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ

**а) Восхищение.** Оно представляет собой комбинацию ощущений одновременной радости и удивления.

Сюда относятся все оттенки выражения симпатии, доброты, нежности, преданности, благосклонности, любви, страсти, наивности, экстаза, которые все объединены элементами внимания и удовольствия (соответствующими элементам удивления и радости в ослабленной степени).

**б) Гнев.** Он схематически соединяет в себе элементы смеха и плача, объединенные отчасти элементами удивления (последние всегда входят в состав первого момента всякой эмоции); формула гнева, проистекающего из основного неудовольствия и радости мести, такова: брови сближаются, внутренние их концы опускаются, наружные поднимаются, глаз раскрыт и блестит, нос или раздувается или суживается, рот сперва сжат, затем открыт. Соединяя в себе, казалось бы, несоединимые элементы, чувство гнева отражается на лице быстрою сменой первоначального неудовольствия (гнева пассивного) и последующей вспышки злобы (гнева активного), направленной к уничтожению причины неудовольствия, соединенной с удовольствием от предстоящего отмщения. Разновидностями гнева являются ярость, злоба, отвага, смелость, решительность.

**в) Ужас и страх.** Они одинаково являются результатом смещения чувства обостренного неудовольствия; соответственно этому они отражаются в чертах лица путем совмещение элементов удивления и плача (рис. 17, стр. 27). Схематическая формула ужаса и страха следующая: поднятые брови (как при удивлении), сближение внутренних их концов и опускание наружных (как в плаче), глаза преувеличенно раскрыты, ноздри расширены, рот открыт при опущенных углах. Развитие чувства страха Начинается с беспокойства, озабоченности от предвидения несчастья; эти чувства переходят в робость, растерянность, когда несчастье становится близким, затем в страх, который при наступлении несчастья обостряется до ужаса (иногда с оттенком омерзения), могущего перейти в столбняк и дойти до панически неменяемого состояния, как кульминационного пункта ужаса.

### ТРЕТЬЕСТЕПЕННЫЕ СЛОЖНЫЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ

Они могут быть выведены из соединения простейших и второстепенных переживаний, например:

Единица **смеха** плюс единица **восхищения** дадут выражение **восторга**.

Единица **неудовольствия** плюс единица **гнева** дадут выражение **ненависти**.

Единица **удивления** плюс единица **страха** дадут выражение **боязни** и т. д. до бесконечности. Поэтому приходится остановиться только на одном из третьестепенных переживаний, выражение, которого особенно важно не в пример прочим.

**Ненависть.** Слагается оно из сильного отвращения (плач) и антипатии, близкой к гневу, к злобе, отличаясь от гнева тем, что ненависть более длительное чувство, чем гнев, проявляющийся короткими вспышками; гнев всегда прям и благородно открыт, ненависть чаще всего низка, затаена и не стесняется в средствах для достижения мести.

Схематически выражение ненависти формулируется так: брови опускаются, как в гневе, с той разницею, что опускаются и их наружные концы (как в плаче), глаза точно прячутся, смотря вбок, ноздри расширены, нижняя челюсть выдвинута, точно готовясь укусить, верхняя губа подчеркивает это впечатление, обнажая зубы и скашиваясь в сторону взгляда, углы рта опущены, он искривлен. Особенно характерен взгляд – затаенный, бегающий, полный низкой злобы; к ненависти примыкают отвращение, антипатия, презрение, недоверчивость, надменность и т. д.

Приведенные выше сложные переживания могут быть еще бесконечно осложнены самыми разнообразными сочетаниями чувств и соответственными комбинациями выражений лица (так, восхищение может быть смешано с чувством страха, жалости, и т. д., и т. д.), но все же и внешние проявления чувств, и самая суть переживаний всегда будут базироваться на основе первых трех схем и соответствующих им группах простейших переживаний, служащих неизменным фундаментом для выражения всех остальных ощущений и чувств.

#### **§ 2.4.4. Грим, перука, зачіска, костюм**

Шатохін І. О. Грим у театрі і в кіно. – К. : Мистецтво, 1971.

**СС. 5-17**

#### **СЛОВО ПРО ГРИМ**

Вважають, що засобом гримування в театрі користуються вже протягом двох з половиною тисяч років. Термін «грим» (франц. — *grimme*) походить від староіталійського *grimo* — зморшкуватий і з часом усталився в театральній термінології.

У стародавньому грецькому театрі основою гриму була маска, що надавала обличчю актора певного виразу. Серед масок грецького театру особливе місце належало комічній масці. Вона зображала потворне обличчя з фізичними вадами: опукле, з витріщеними очима, надмірно товстими губами. Арістотель, розглядаючи комедію у своїй «Поетиці», писав, що комічна маска «є щось неподобне і потворне, але без виразу страждання»<sup>134</sup>. Справді, в античному театрі маска виключала з гри міміку обличчя, яка була необхідною у драмі, виразніше відтворювала страждання людини. Але в грецькому театрі, який за розміром був удесятеро більший від сучасного (він був побудований амфітеатром під відкритим небом), глядачі, однак, не могли побачити міміку актора. Отже, маска була своєрідним універсальним гримом для чоловічих і жіночих ролей. Одягши її, чоло-віки-актори могли виконувати й ролі жіночих персонажів. Грецькі майстри-художники спочатку виготовляли маски з дерева, потім почали робити з критого гіпсом полотна, щоб маска надівалась на голову актора, ніби шолом. Протягом століть театр доповнював, збагачував, удосконалював маски. Для грецької трагедії їх було 28. Три з них зображали слуг, 6 — старих людей, 8 — молодих чоловіків, 11 — жінок. Комічних масок налічувалося ще більше.

Були поширені маски і в римському театрі. Вони відомі і в добу середньовіччя, уособлюючи диявола, чорта, різні постаті-символи, фантастичних персонажів тощо. Маска Фортуни, наприклад, мала з одного боку веселий вираз, а з другого — похмурий.

Значного удосконалення маска набуває в Італії, зокрема в комедії масок (комедія дель арте) — виді італійського народного театру. Її робили з легкої тканини, картону тощо. Маскою вкривали тільки частину обличчя, а іноді її заміняли великі окуляри, приліплений ніс, густий шар фарби на обличчі. При цьому маска давала акторові можливість виявити свої почуття засобами міміки, мімічної гри.

Та з часом побачили, що маска незручна для театру. Адже сценічне мистецтво все більше демократизувалось, у ньому утверджувався утверджувався реалістичний напрям. Тому на сцені маску подекуди використовували як особливий умовний прийом для оформлення вистави.

Початкові форми театрального гримування за допомогою фарб спершу наближали до маски. Наприклад, в Індії актори накладали на обличчя кілька шарів рисового клейстеру. Коли клейстер висихав, по ньому на обличчі робили символічний малюнок, характерний для певного типу людей. Ще й досі збереглися в Китаї та Японії ці прийоми гримування, що мають на меті підкреслити не індивідуальний характер, який створює актор, а певний тип. Гримувальними фарбами на обличчі актора робили й умовний розпис. При

---

<sup>134</sup> Арістотель. Поетика. К-, «Мистецтво», 1967, стор. 46





*Канони гриму у японському театрі Кабукі. 1, 2. Позитивні персонажі (по білому фону обличчя накладено червоні смуги). 3. Негативний персонаж (по білому фону обличчя накладено сині або коричневі смуги).*

цьому використовували певні кольори фарб та їх сполучення. Білий колір у гримі означав людину підступну, злу; чорний — людину чесну, незрадливу, справедливу; зелений — людину-розбійника, яка живе в лісі, або бунтаря. Крім кольору, певне смислове навантаження мав і характер малюнка на обличчі. Асиметричний розпис обличчя вказував на негативний характер людини, а симетричний на позитивний. Певне значення мали інші деталі гриму. Так, борода підкреслювала багатство і героїзм особи. Чорна борода була ознакою непідкупності. Поєднанням чорної та білої бороди визначався вік людини. Борода, що була розділена на три частин, підкреслювала освіченість дійової особи, вишуканість.

Ми знаємо, що племенам східних слов'ян ще в сиву давнину були притаманні обрядові дійства та ігри. Стародавні слов'яни вдавалися не тільки до зовнішнього оформлення людини — учасника виступів, але й до пантоміми. Зміст дії розкривався спочатку без слів, тільки засобом пластичних рухів і міміки. Учасники ігор та обрядів, зображуючи, наприклад, стару людину, удаючи з себе якогось звіра або птаха, переряджались (перші зародки сучасних костюмів та гриму). Вони вивертали догори вовною кожух, обмазували обличчя в біле або чорне, чіпляли довгу бороду і вуса, зроблені з вовни або клоччя, надівали примітивні маски-машкари. Успіхом користувалися й ті, хто своєю поведінкою і зовнішністю найбільше нагадував зображуваний тип.

Маски і грим тісно пов'язані з виступами в Київській Русі і навіть пізніше скоморохів. Про скоморохів розповідають і фрески Київського Софійського собору (XI століття). На них зображені театральні видовища з участю скоморохів.

Вперше про мандрівних акторів — скоморохів — згадано у літописах Київської Русі 1068 року. Виступали скоморохи на міській площі просто неба, виконуючи комедійні і драматичні сцени, музичні, танцювальні та акробатичні номери. Скоморохи накладали на обличчя фарби, чіпляли маски, бороди, вуса. Створюючи навіть умовно ті чи інші образи, вони застосовували деталі гриму. У свій час цар Олексій Михайлович указом від

1648 року заборонив у Росії виступи скоморохів, їхню гру на гусях, домрах, волинках та «пики» (тобто одягання масок).

Учасниками стародавнього народного дійства — народної драми — були не тільки скоморохи. Ще в добу раннього середньовіччя у Франції творцями народної драми були жонглери, у Німеччині — шпільмани, в Англії — менестрелі. У XVI—XVIII століттях елементи італійської народної драми, а саме: буфонадні карнавальні дійства, фарс тощо — входили до згаданої вже комедії масок. Виконавці таких театральних дійств у різних країнах все частіше гримували обличчя, надаючи йому гротескових рис або традиційно умовних (наприклад, грим обличчя і перука Арлекіна і Коломбіни з комедії дель арте, Фальстафа з англійських менестрелів)

Розвиток і удосконалення гриму в історії театральної культури пов'язані з народним театром ляльок. У Росії з XVII століття виникає народний театр ляльок, де головним персонажем виступав Петрушка, від імені якого і походить назва цього театру. Грим і перука свідчили, що Петрушка увібрав у себе характерні національні риси, притаманні російському народові.

Вітчизняний народний театр ляльок — вертеп — побутував також і на Україні та в Білорусії з XVII століття і особливого розвитку набув у XVIII столітті. Вертеп (від старослов'янського — печера) — скринька, що мала два поверхи («небо» і «землю»), па яких ляльки розігрували театральне дійство. За скринькою був вертепник (ляльковод), що пересував ляльки. В основі вертепного дійства лежали сюжети з усної поетичної творчості. Вистави вертепу відбувалися на ярмарках, міських площах, у хатах багатих міщан. Переважна більшість персонажів вертепу були пов'язані не з дійством па біблійний сюжет про народження Христа, а з другою частиною дійства, що відображала світське життя, У цій частині виступали персонажі :і народу: дід, баба, москаль, циган, запорожець, дяк та інші. Вертепники і народні майстри створювали характерну зовнішність цих образів.

Грим у світській частині вертепного дійства, яке було невіддільне під інтермедій, виступав як попередник того гриму в професіональному театрі, що становить важливий компонент сценічного художнього твору. Вертепники використовували для гриму відповідні фарби та їхні замітники: крейду, сажу, палену цеглу, наклейки з вовни під кожуха, клоччя, мох. Портретної подібності ляльок досягали народними засобами живопису. І хоч малюнок (грим персонажа) був надто умовний, але він передавав характерну міміку персонажа-ляльки, його національні риси.

У другій половині XVIII століття у вітчизняному театрі грим і гримування набувають значної ваги у зв'язку із становленням російського професіонального театру.

Грим цього часу був найрізноманітнішим. У кожному окремому театрі були свої прийоми використання фарб і наклейок. Розфарбовування обличчя іноді було нарочитим, буфонним. Воно нагадувало грим французьких фарсових акторів. Іноді обличчя тільки злегка фарбували (так робили і в побуті). Щоправда, в побутовій косметиці цього часу спостерігався вплив

модної течії. Жінки з панівних верств суспільства вдавалися до білил та рум'ян так само, як і французькі кокетки.

Рум'яна, білила, пудра та інші предмети широко відомої косметики були завжди в побуті кожної світської дами. Про мушку найрізноманітнішого розміру пам'ятали майже всі. У залежності від того, де па обличчі вона була поставлена, можна було довідатись про її призначення: мушка або свідчила про побачення з кимось, або застерігала від погляду ревнивого чоловіка, або підкреслювала вияв презирства до почуття кохання тощо.

Багато уваги приділяли парикам. Парики носили всі. Форми париків були найрізноманітніші: деякі нагадували кораблі, замкові башти і навіть лісопарки. Побутова косметика і театральний грим, особливо в домашніх кріпацьких театрах, перепліталися між собою. Актори запасалися багатьма фарбами.

Кріпацький театр, про який іде мова, набув поширення наприкінці XVIII — початку XIX століття в Росії та на Україні. Дворяни, великі феодали — земельні магнати копіювали життя царського двору в Росії, життя аристократів абсолютистської Франції. У поміщицьких садибах будували театральні підмости, на яких виступав кріпацький хор, оркестр та домашні актори-кріпаки. У Росії такий театр відомий у маєтках Шереметєвих, Голіциних, Юсупових, а на Україні виступали кріпацькі трупи Ширая (Чернігівщина), Трощинського (Полтавщина) та інші. Відомо, що на Україні в маєтку графині Лопухіної (її Корсуні) існувала своєрідна театральна школа, де навчалися кріпаки. В ній навчали також і техніки гримування.

Наприкінці XVIII століття російські актори-професіонали почали користуватися гримом як засобом національної та історичної характеристики образу. Артист І. Дмитрієвський (50—60-і роки) у трагедії О. Сумарокова «Дмитрій Самозванець» створив типовий, хоча ще без рис індивідуальної характеристики, образ Самозванця. Актор тушшю намалював маленькі вусики, а незавите напудрене волосся перев'язав на потилиці чорною стрічкою з бантом. Талановитий актор В. Самойлов створив у цей час ряд прекрасних гримів. Прийоми створення засобами гриму обличчя актора на сцені він переносив і на вистави зарубіжних п'єс. Йому належать славнозвісні грими короля Ліра, Гамлета, Шейлока у виставах за п'єсами Шекспіра.

Але грим на той час певною мірою був ще умовним. На російській професійній сцені на зорі реалістичного гриму чоловіки також виконували жіночі ролі. Дуже вдало викопував жіночі ролі Яків Шумський. Як зразок може бути виконання ним ролі Єремїївни з «Недоростка» Д. Фонвізіна. Іноді в ролях молодих жінок виступали справді й жінки.

З 1730 року в Росії систематично виступають першокласні італійські, німецькі й французькі трупи, техніку гримування в яких могли простежити російські актори, зокрема й щодо поліпшення майстерності гримування. Але мистецтво російських театрів ставало більш самобутнім. Старі канони гриму у сценічній практиці витіснялись новим гримом, що підкреслював тини людей з конкретного суспільного середовища, наближався до реалістичного.

Коли на початку XIX століття класицизм на російській сцені пережив ідейну і художню кризу, його заступив напрям—реалізм. Це відкрило широкі творчі можливості перед мистецтвом гриму. Класицистичну трагедію, яка наслідувала античні зразки, замінила на сцені національна комедія і драма про актуальні проблеми суспільного життя. На сцені театру актор зіткнувся зі складним завданням — треба було не копіювати античних персонажів, а відтворювати конкретні типи, взяті з оточення. На цьому етапі вирішального значення набула міміка обличчя актора, притаманна різним представникам тогочасних суспільних прошарків. У цей час набуває ваги у театрі і фах гримера, людипи-митця, творця зовнішнього художнього образу актора. Однак тривалий час у вітчизняному театрі цей фах поєднували переважно з мистецтвом актора — виконавця ролі.

Поява драматургії І. Котляревського («Наталка Полтавка», «Мо-скаль-чарівник»), як і діяльність театру І. Котляревського в Полтаві, утвердила міцні підвалини українського національного театру, його характерні риси і його поетику. Прославлені актори української сцени М. Щепкін, К. Соленик, І. Дрейсіг високо піднесли образ позитивного героя з народу — українського селянина, а Л. Млотковська — образ української жінки. Цього вони досягли, зокрема, тим, що створювали реалістичний грим, не окарікатурювали своїх персонажів, а підкреслювали засобом гриму типове в зовнішньому портреті українського селянина.

Вітчизняна драматургія — п'єси О. Грибоедова, М. Гоголя, О. Островського, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, пізніше — М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, як і взагалі практика вітчизняної школи передового театрального мистецтва,— була в історії розвитку вітчизняного мистецтва гриму вирішальною. По слід забувати, що на мистецтво гриму кінця XVIII століття, а особливо в Росії і на Україні у XIX столітті, впливав живопис російських і українських художників-реалістів, зокрема вітчизняний портрет<sup>135</sup>.

Мистецтво гриму було спрямоване передовими діячами театру на створення художнього реалістичного образу. Про це свідчить український професіональний художній театр другої половини XIX століття. Його корифеї — М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, Г. Затиркевич-Карпинська, як і велика плеяда інших майстрів сцени — реалістів, — були видатними творцями на сцені художнього образу. І в цьому величезну роль відіграла умілість цих митців гримуватись. Їхній грим завжди відзначався багатогранністю, художнім шуканням.

Українські актори, як і російські, надавали перевагу тільки такому гримові, який глибше розкривав образ, робив міміку більш виразною і доносив до глядача суть людського характеру, його особливість.

---

<sup>135</sup> П. Білецький. Український портретний живопис XVII— XVIII ст. (Проблеми становлення і розвитку). К., «Мистецтво», 1969.

Значне місце в узагальненні реалістичного гриму має теоретична праця російського актора О. Ленського «Замітки про міміку і грим» (1890). З історією Московського Художнього театру пов'язана праця відомого художника-гримера Я. І. Гремиславського (батько художника-кріпака Іван Гремиславський гримував у Малому театрі М. Щепкіна).

У дожовтневий час на Україні проблема гриму в театрі знаходила практичне й теоретичне обґрунтування. У Музично-драматичній школі Миколи Лисенка (Київ) напередодні Жовтня теорію гриму для майбутніх акторів викладав художник М. Г. Бурачек. Тільки на початку 20-х років, уже в радянський час, він опублікував дещо із своїх теоретичних узагальнень (М. Бурачек. Техніка гриму. У зб.: «Театральний порадник», 1920, ч. I, кн. 5). Одним з учнів Бурачека був П. Коваленко — вихованець Музично-драматичної школи Миколи Лисенка, актор українського театру і театральний педагог, гример, автор трьох книжок «Театральний грим», виданих «Мистецтвом» у 1945, 1950, 1953 роках.

Після Великого Жовтня сталося багато змін у мистецтві театру. Кращі митці сцени вже з 20-х років почали переглядати засоби майстерності гримування, як і взагалі шляхи режисерського і зображального трактування художніх образів.

Видатний український радянський режисер і актор, засновник «Молодого театру» і театру «Березіль» Лесь Курбас на початку 20-х років висунув учення про театр акцентованого вияву і театр акцентованого впливу. Вирішуючи при цьому проблему просторового та часового планів вистави, доводилося митцеві у цьому театрі наново розв'язувати і принципи гримування. Воно було цілком підпорядковане жанровим особливостям різних вистав у «Березолі» (трагедії, драмі, виставі-ревію, політичному гротескові, виставі-хроніці тощо). Справді, знайомлячись тепер з матеріалами про галерею образів, створених у «Березолі» видатними майстрами сцени, із зафіксованими на фото їхніми гримами, можна побачити велику увагу театру до акцентованого, виражального гриму, який завжди підсилював політичне звучання вистави. Як цілком справедливо підкреслюють учні і колеги видатного митця сцени, Лесь Курбас в українському театрі робив у 20—30-х роках те, що робили свого часу в російському театрі Є. Вахтангов, В. Мейерхольд, у грузинському — К. Марджанішвілі, С. Ахметелі, в німецькому — Е. Піскатор, Б. Брехт<sup>136</sup>. Вивчення гримерами принципів створення образу вистави в театрі «Березіль», а в ній — місця гриму, — безперечно, допоможе їм глибше опанувати культуру гримування.

У 30-і роки, як відомо, у виставах багатьох наших театрів був поширений умовний грим. У деяких посібниках з питань гримування актора заперечувалась у той час стара класифікація гриму (про два види) і вважалось, що є три види гриму, а саме: реальний (цей грим надає

---

<sup>136</sup> Василь Василько. Народний артист УРСР О. С. Курбас. У зб.: Лесь Курбас. Спогади сучасників. К., «Мистецтво», 1969, стор. 37.

найбільшої натуральності й правдоподібності), умовний (не виявляє характеру дійової особи, але емоційно впливає на глядача тільки сполученням ліній і певних плям) і реально-умовний (вид мішаного гриму, де поєднуються елементи реальності і умовності). Визначення мішаного гриму було продиктоване творчою практикою в театрах 20—30-х років, коли в сценічному мистецтві з'явилися прояви вульгарної соціології (від актора, наприклад, вимагалось не тільки бути в запропонованих обставинах, але й виявляти ставлення до образу). Реально-умовний грим займав чільне місце під час створення вистав-ревю, наприклад, «Алло, на хвили 477» в «Березолі», у тодішніх переробках української класики («Пошилися у дурні» за М. Кропивницьким, «За двома зайцями» за М. Старицьким, часто у виставах української і зарубіжної класики взагалі (характеристиці негативних персонажів), у святкових карнавальних дійствах на площах і вулицях.

Тепер вважається, що є грим реальний і умовний...

СС. 95-119

### ВІКОВИЙ, НАЦІОНАЛЬНИЙ І ПОРТРЕТНИЙ ГРИМ

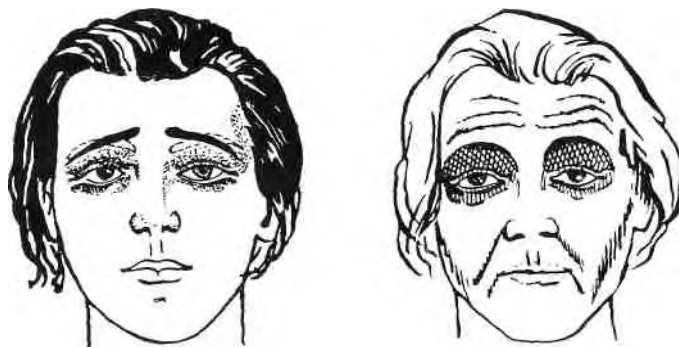
Своєрідним гримом є грим віковий. Особливо важко створювати його тоді, коли герой протягом вистави або фільму з'являється і в юнацькі роки, і в глибокій старості. Іноді буває важко загримувати дуже молодого актора, якщо він грає роль людини в літах, і навпаки.

Віковий грим поділяється на дитячий, грим молодого і старечого обличчя. У дитячому колір обличчя має своєрідну тональність. Накладання світлого загального тону та яскравого рум'янцю створює враження свіжості. Неабиякою деталлю є простенька зачіска: заплетені кіски з яскравими бантами у дівчаток і пострижена під машинку голова у хлопчиків. Нерідко доводиться користуватись хлоп'ячими париками.

Створити грим молодого обличчя не важко.

Однак у кожному окремому випадку це роблять з урахуванням індивідуальних особливостей актора і створеного ним образу. Наносять загальний тон, який відповідає задуму актора свіжий рум'янець, відповідні відтінювальні фарби, наклеюють волосяні вироби. Зачіску оформлюють відповідно до епохи.

Створюючи грим старого обличчя, треба знайти такі виражальні засоби, які допомогли б розповісти про минуле життя персонажа



*Пошуки характерного типажу. 1. Хворе обличчя. Підкреслити блідість. Червона фарба не вживається. Для очної западини блакитна фарба. Холодні тони для скроней і крил носа. Губи притушити. 2. Старече лице. Впадини очей — коричневі. Теплі тони на щоках, чолі.*

Скажімо, одні старі люди рум'яні, з живими очима, бадьорі. Інші мають блідо-жовте або землисте обличчя. Однак у них є спільні риси. У похилому віці дуже виділяється череп, в результаті випадіння зубів виступає вперед підборіддя, розслаблюються м'язи обличчя. Шкіра лягає глибокими зморшками над очима, різко окреслюються носогубні складки, обвисає нижня губа. Не слід забувати і про руки, які красномовно розповідають про пройдений життєвий шлях героя. Зморшки па руках малюють або підкреслюють, якщо вони в актора природні. Роблять їх фарбою і клеєм. У чоловіків зморшки посилюються наклеюванням лігніну в напрямку зморщок. Для збільшення мішків під очима користуються наклейками з вати

Склероз зображають нанесенням на обличчя кольорових прожилків. Якщо дія відбувається у великі морози, на вуса і бороду наклеюють бурульки колодію, стеарину, воску. З паму (подрібненого пенопласту) наносять іній. Вік можна підкреслити затіненням западин, опуклостей, зміною загального тону, формою, густотою, кольором волосся. У кожному окремому випадку до вікового гриму ставляться дуже ретельно.

У створенні національного гриму вирішальне значення має колір шкіри обличчя: чорний — для негрів, жовтий — для японців або китайців тощо. За допомогою живописних прийомів або наклеювання смужок газу можна робити розкіс очей, змінювати рисунок брів, робити відповідну зачіску, використовуючи парик. Негри мають переважно кучеряве волосся, високе чоло, злегка розширені крила носа, трохи випнуті вперед повні губи. У китайців може бути клиновидна рідка борідка, густі брови.

Національний грим мусить відповідати типовим рисам тієї національності, до якої належить образ. Припустимо, актор-українець працює над образом негра. Щоб створити правдиву зовнішність, можна використати і живописні прийоми гримування, і ігровий реквізит. Це стосується і до гриму японки. Японці, наприклад, часто носять окуляри. Отже, на скельцях цих окулярів можна намалювати характерні вузькі очі. Зуби, що виступають вперед, роблять за допомогою протеза з тампона вати. Загальний той і своєрідна зачіска завершують гримування. Звичайно, цей приклад не виключає інших варіантів.

У створенні національного гриму велике значення має життєвий досвід актора, використання ним етнографічного матеріалу, зарисовок і фотографій, особисті спостереження. Усім відомо, що в наш час від колишнього характерного зовнішнього вигляду залишилися окремі деталі — зачіска, іноді вуса. Українці, наприклад, зараз рідко носять шевченківські вуса — найхарактернішу деталь,— а мешканці Кавказьких гір голять бороду. За роки значно змінилася зовнішність людини. Але не можна твердити, що національні ознаки втратили своє значення. Вони є, їх треба шукати і підкреслювати в зовнішності тоді, коли цього вимагає художній твір.

Особливо ускладнюється відтворення портретного гриму. Це завдання вимагає від гримера багаторічної практики, глибоких теоретичних знань, великого життєвого досвіду. Першорядне значення має тут вибір актора за його зовнішніми даними. Якщо у нього є хоч невеличка схожість із зображуваною особою, неважко знайти деталі гриму, які рельєфніше підкреслили б її.

Гример, як і режисер, має проникнути у внутрішній світ героя і, працюючи над його портретною характеристикою, допомагати акторові повніше передати образ, як і епоху, в яку відбуваються події. Щоб створити вдалий портретний грим, підкреслити виражені індивідуальні риси відомого героя, необхідно детально вивчити матеріали, де описується його образ, ознайомитися з багатьма життєвими фактами, поговорити, якщо це можливо, з його друзями, проаналізувати його фотографії і портрети. Ескізи, проби кількох варіантів портретного гриму (фотопроби, кінопроби) допоможуть знайти типове.

Основне завдання портретного гриму — переконати глядача, який має повірити, прийняти образ за живу людину, обличчя якої йому знайоме з портретів і фотографій, з літератури.

Схильність гримера до живопису, його велика любов до кращих зразків творів художників-портретистів завжди відмежовує гримера від кустаря. Російські художники Рєпін, Суриков, Серов створили портрети, своєю суттю і зовнішнім оформленням зрозумілі всім народам земної кулі. В цих портретах риси людини точно і чітко передають внутрішній її світ. Геніальні художники вміли знайти ці риси в житті і «розшифрувати» їх на своїх полотнах. Саме таким чуттям має володіти і справжній художник-гример.

Хоч які схожі між собою прийоми роботи художника-гримера і художника-портретиста, але слід пам'ятати про різні образотворчі засоби, за допомогою яких вони доносять головну мету до глядача. Уявімо собі, що гример знайшов типовий зразок портрета і спробує його відтворити на обличчі актора, йому вдасться перенести з портрета деякі характерні риси. Але ось усміхнувся актор чи заговорив — і знайдені риси зникли або, ще гірше, спотворили знайдений портрет. У чому ж справа?

Додамо, що малюванням портретист може створити потрібні йому форми, розмір, пропорціональність, тональність обличчя, а гример цієї можливості не має. Йому можна тільки пристосувати наявне обличчя до задуманого портретного образу, тільки з домальовуванням.

Іноді обличчя актора має дуже багато спільного з портретом. Здавалося б, роботи набагато менше. Але в цьому разі гример не тільки підкреслює риси обличчя актора, а й ретельно перевіряє, як же вони, ці риси, будуть відповідати ролі, чи передадуть внутрішній стан образу в русі, у міміці. Гример створює ніби рухливий портрет, схоплюючи особливості обличчя актора. Гример завжди повинен пам'ятати слова К. Станіславського про те, що у творчості маленька правда — велетенська річ і що одна така маленька правда може дати натхнення на весь спектакль.



Актор завжди намагається зрозуміти задум драматурга, щоб розвинути зміст образу, знайти оригінальні прийоми вираження власних думок. Образ, створений драматургом, проявляється в словах, дія і зовнішність відтворюється актором. Фантазія допомагає актору розширити і доповнити написаний драматургом образ, показати найправдивіші, властиві образу ознаки. Гример разом з актором шукає своїх яскравих засобів для розв'язання цього завдання.

Нерідко буває так, що фантазія виконавця заносить його далеко за межі твору. Він з являється на гримування з проханням наростити, наприклад, наліпку на ніс, щоб надати обличчю веселого виразу, зробити парик, бороду, пластичну наклейку. Можливо, це так і має бути. Та художник-гример спершу повинен уважно вислухати актора, а потім, якщо треба, тактовно його підправити в процесі обміну думками, щоб дійти до істини і уникнути помилок.

У портретному, та й у віковому, національному гримі важливо обробити кожен деталь обличчя так, щоб вона гармонійно трактувала образ взагалі.

Конструювання у гримерній людського обличчя може звестись до елементарних геометричних понять. Наприклад, голова куляста або яйцевидної форми, чоло — паралелепіпед або куб, ніс — призма і т. д. Уявивши собі таким чином форми обличчя, легше зрозуміти й порядок розташування меж світлотіней на кожній частині обличчя. У гримі цей перехід фарб називається тушуванням від межі, при якій тіньова площа поступово посилюється у зв'язку з наближенням до ребра (межі), а світла — висвітлюється. На кулястих формах — навпаки, всі переходи від світла до тіні поступові, м'які, тут тушування зводиться майже нанівець.

Ці два прийоми тушування («від межі» і «нанівець») є основними в передачі об'єму. Перший характеризується більш твердою манерою переходу, яка різко виявляє межі і форми. Ним користуються при передачі контрасту. В другому прийомі чіткі лінії пом'якшуються, стушовуються, чим досягають поступового переходу між фарбами.

У реалістичному гримі користуються і першим, і другим прийомами тушування.

Наводимо способи гримування окремих частин обличчя.

*Чоло.* Форма чола визначається особливостями лобової кістки. Підкреслюючи, змінюючи світлотінню особливості її бугрів, як це робиться при передачі кулястої форми, досягають бажаної живописної форми. Центральна частина чола висвітлюється, завдяки чому вона виступає вперед, а підкреслені скроневі западини створюють враження вузького чола.

Крім передачі загальної форми чола, можна підкреслити окремі його деталі: надбрівні дуги, лобові бугри, зморшки. При цьому слід пам'ятати, що підкреслювати надбрівні і лобові опуклості треба м'якше, ніж скроневі западини. Зморшки накладають по природних зморшках на обличчі актора або на тих місцях його обличчя, де їм слід бути. Кожна зморшка має опуклі частини і поглиблення, які наносять тіньовою фарбою за допомогою

тоненького пензлика. Опуклі частини фарбують світлим кольором. Потім їхні межі розтушовують пальцями та пензлями.

Дуже різкі зміни форми чола створюють парики з бутафорським чолом. Хороші результати дає використання пластичних монтюрів з пластичними деталями чола (гумових потовщень, які підкладаються під монтюр): Характер зачіски також впливає на форму чола. Зачіски з відкинутим назад волоссям створюють враження широкого, великого чола, а волосся, яке закриває скроні, звужує чоло.

*Підборіддя.* Рисунок підборіддя визначається характером підборідного бугра нижньої щелепи і жировим шаром. Щоб підборіддя здавалось вузьким, випнутим уперед, його краї затемнюються, а сам бугор висвітлюють. Залежно від того, як накладатиметься світлотінь, досягають різних форм підборіддя. Широке підборіддя роблять таким чином: виступаючу частину трошки затемнюють, а край висвітлюють. Ямочку на підборідді можна зробити живописним прийомом. Грим товстого підборіддя зводиться до підкреслення характерних зморщок і лінії звисання щік, коли утворюється подвійне підборіддя.

При дуже худорлявому обличчі актора товсте підборіддя можна робити за допомогою скульптурно-об'ємних деталей гриму, наклеює з вати, товщинок з пластика тощо.

*Щоки.* «Рум'янець на всю щоку», — кажуть в народі. Як же його зробити?

Худорляві щоки передають підкресленням виступу щелепної дуги і западини під нею. Висвітлюють найбільш виступаючу частину щелепної дуги, а легкою тінню, яка поступово посилюється до щічної западини, передають худину і запалість щік. Щоб підкреслити щелепну кістку, треба добре окреслити її лінії і позначити межі западини. Фарбу розтушовують в сторони так, щоб глибші частини наближались до кольору темної фарби, а щелепна дуга — до світлішої.

Товсті щоки малюють темно-червоною фарбою. Для цього проводять коло від ока до носа, рота, вуха. Розтушовують його до центра щоки. В центрі, на місці западини, накладають світлу пляму. Але така щока має неприродний вигляд. Краще не проводити зовнішньої лінії щоки, а тільки підкреслити її у верхній частині біля ока, зморшку — під оком; біля носа — носогубну зморшку, знизу, біля вуха, — опуклість нижньої щелепи. Ці лінії розтушовуються до центра, а виступаючі частини висвітлюються.



*Види крил носа*

*Ніс.* Форма носа може бути найрізноманітнішою. Це залежить від рисунка носа, його величини. Дуже часто ніс не симетричний по лінії, а трошки відхиляється вбік. Це особливо помітно, коли гримуєш прямий, так званий класичний ніс. Пам'ятаючи про це, можна іноді залишати цю особливість у будові носа, а іноді й усунути. Прямий ніс підтушовують боковими площинами так, щоб вони своїми прямими паралельними гранями надавали прямолінійного вигляду спинці носа як більш виступаючій уперед світлій частині. Цього досягають легким затемненням бокових граней, обережними лініями підкреслюючи спинки носа, причому фарби з цих ліній розтушовують нанівець донизу на бокові площини носа. Білила надають шкірі носа враження неприродного кольору, тому ці фарби у чистому вигляді не використовують.

Змінюючи характер бокових тіней носа й рисунка його спинки, можна створити кривий або горбоватий ніс. Для цього тіньові плями бокових площин накладають скоса, вони ніби зрізають з одного боку кінчик носа, а з другого — частину перенісся.

У ламаного носа спинку передають у вигляді ламаної смуги.

Тіньові плями розміщують з одного боку для перенісся і кінчика носа, а з другого — посередині спинки, підкреслюючи кут перелому. Горбоватий ніс розтушовують так, як і прямий. Перенісся злегка відтіняють і висвітлюють частину спинки носа, що передає горбочок. Від цієї світлої плями до кінця носа накладають інколи легку тінь, яка ще більше підкреслює горбочок,

Подовжений ніс гример може створити за рахунок подовження спинки на чолі. Брови при цьому піднімають вище. Укорочують ніс зворотним прийомом, тобто скороченням довжини спинки носа. Інколи при цьому затемнюють також кінчик носа.

Можна нагадати про основне у створенні гриму — співвідношення між рисунком брів і носа. При довгих бровах ніс здається коротким і, навпаки, довгим, коли брови короткі. Широкий ніс укорочують, тоді бокові площини висвітлюють. Шия теж може бути короткою і довгою, товстою і худюю. Враження укорочення і потовщення її створюють живописними прийомами із застосуванням скульптурно-об'ємних деталей.

Щоб надати людині кістлявого вигляду, частини тіла висвітлюють там, де виступають кістки. Особливо важко гримувати руки, які багато в чому характеризують образ. Худини досягають підфарбовуванням темними кольорами бічних сторін руки, пальців. Лінію між пальцями можна малювати якомога глибше.

На обличчя накладено загальний тон. Окремі частини обличчя підфарбовані відтінювальними фарбами з додержанням принципу живопису, що створює враження тіней і бліків відповідно до рельєфу обличчя. Наступний етап — гримування лінійних деталей. Лінія — це первинний і найпростіший засіб у живопису. Однак, будучи сама по собі умовна, вона становить кістяк будови живописного зображення. Так само і під час гримування лінія є тим найпростішим зображальним засобом, за допомогою

якого передаються окреслення на тілі людини западин та опуклостей, зморщок, контурів очей, губ тощо.

Техніка нанесення лінії у гримі дуже проста, але в той же час і складна. Це тому, що вона потребує плавності, чіткості, сміливості.

Трапляється, що весь грим для вистави має лінійний характер переважно у китайському та японському класичних театрах. Спостерігаємо лінію і в наш час у цирку, на естраді, на підмостках лялькових та сатиричних театрів, де умовність має своє смислове навантаження. У реалістичному гримі сучасного театру та кіно також натрапляємо на лінію. Але вона тісно пов'язана з прийомами передачі світлотіні, об'єму.

Лінію накладають пензликом. Набираючи на нього фарбу, стежать, щоб кінчик пензлика був гострим і не забирав надто багато фарби. Коли гримують спершу однією фарбою, а потім на пензлик мають набирати іншу, то його витирають або миють в ацетоні, бензині, спирті. Непогано мати для кожної фарби окремих пензлик.

На обличчі лінію ведуть з урахуванням його природних особливостей. Слід уникати при цьому і зайвого гримування, ознак штучності.

Брови. Залежно від природного характеру і мимічного виразу обличчя, брови мають різний рисунок. Відомі, наприклад, класичні брови, які своїми зовнішніми кіпцями, до деякої міри звуженими, сягають аж за зовнішній кут ока. Ширший внутрішній кінець — головка — закінчується над внутрішнім кутом ока. В залежності від характеру малюнка, брови можуть бути прямими, стрілчастими, кутовидними, ламаними, вигнутими тощо. Підводяться брови кольором, який схожий на колір волосся дійової особи. Коли порушується ця тональність, то впадає в око штучність у підфарбуванні. Коли брови мають чітко окреслений природний рисунок, їх підводити не рекомендується. Особливо обережно до підведення брів ставляться при кіногримі, бо всіляка штучність робить зовнішній малюнок образу непереконливим.

Підкреслюючи брови, слід звернути увагу і на характер їхнього потовщення. Головка брів має бути трохи світлішою, ніж середина, тобто найбільш потовщена частина. Коли підкреслюють рисунок брови, то підмальовують тільки її верхній край. Після цього лінія підведення розтушовується.

У деяких випадках, коли треба змінити рисунок брів, доводиться частково чи повністю зафарбовувати брови актора так, щоб їх зовсім не було помітно. Найкраще замінити їх штучними наклеєними бровами. Іноді можна малювати брови умовні. Штучні брови найкраще наклеювати частково.

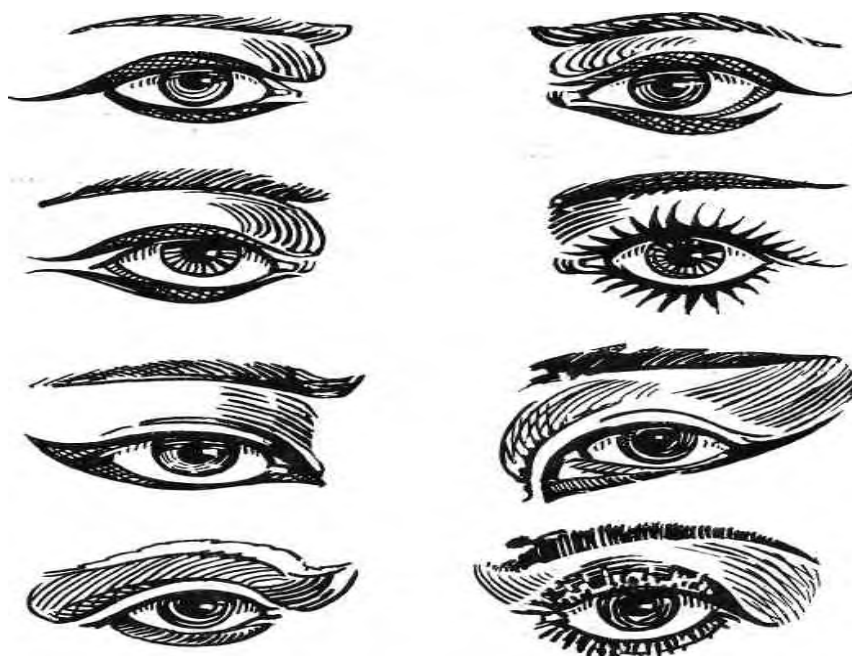
*Очі.* Форму очей можна завжди передати характером очної западини і величиною очної щілини. Очну западину на межі між бровою і верхньою повікою поглиблюють. Біля внутрішнього кута ока вона глибша, ніж біля зовнішнього. На величину поглиблення западини впливає положення верхньої повіки. Іноді западина обрисовує рельєф очного яблука.

У більшості випадків форма очей зумовлюється широким міжповіковим розрізом. Краї повік при цьому вигнуті дугою. Мигдалевидна форма — коли

щілина розширена біля внутрішнього кута ока і загострена біля зовнішнього. Очі з косим розрізом характерні для деяких народів Сходу.

Підведення очей полягає у підкресленні їх розрізу. Спочатку гримують очну западину, яку вкривають загальним тоном та рум'янами (їх біля перенісся накладається більше). Підводяться очі тонкими пензликами коричневою, синьою, чорною, блакитною та червонуватою фарбами. Вибір залежить як від кольору очей, загального тону, так і від стану героя. Найтиповіші кольори гриму такі: для блондинів — ясно-блакитний, для шатенів — коричневий, для брюнетів — темно-коричневий. Хворобу очей у людини передають червоною фарбою. Край підводки завжди розтушовують донизу, внутрішній кут підбрівної дуги і носа затушовують більше. Враховують і природну глибину очей: чим глибші вони, тим менше їх треба відтіняти. При цьому можна змінити не тільки колір, а й величину, форму очної западини.

Величина ока в умовному гримі визначається довжиною і шириною очної щілини. Щоб збільшити її, під нижньою повікою від середини ока до зовнішнього кута роблять ясну смугу (загальним тоном, близьким до кольору білка ока), яка розширюється у вигляді трикутника. Малим пензликом наводять тонку коричневу або чорну лінію від носа паралельно до ока, зокрема до його зовнішнього кута, ледь виходячи за природну межу. Верхню повіку майже завжди підводять чорною фарбою. Це підведення довше, ніж нижнє.



*Підведення очей*

У реалістичному гримі форму очей можна змінити, підкреслюючи темними фарбами верхні і нижні повіки.

Щоб різко змінити форму ока, зробити його розкосим, зовнішній його кут підтягають вгору або вбік за допомогою вузьких газових стрічок,

приліплених до шкіри. Стрічку потім покривають загальним тоном, маскуючи її, а очі підводять так, щоб лінія спускалася вниз біля внутрішнього кута. Підтягування ока газовою стрічкою застосовується при національному гримі, коли потрібно загримувати актора під монгола, китайця або японця. Враження розкосості можна створити і прийомами живопису, відтіняючи очну западину та не підводячи ока біля його внутрішнього і зовнішнього кутів. Треба тільки зверху і знизу нанести маленькі короткі рисочки чорною фарбою або ретельно намалювати маленькі куточки.

Замість живописного підведення очей іноді для збільшення ока застосовується наклеювання штучних вій. їх можна наклеювати цілком або частково. їхній колір теж може бути різноманітним, але близьким до кольору волосся актора. Форму віям надають за допомогою гарячих щипців і стрижки.

Комічний вираз очей досягається чорними цятками. Вони на світлому фоні начебто зупиняють зіниці, роблячи очі нерухомими.

Сльози зображають краплинами води або гліцерину, нанесеними піпеткою чи тонким пензлем на внутрішній кут ока. Сльози з гліцерину здаватимуться природнішими і будуть довше зберігатися.

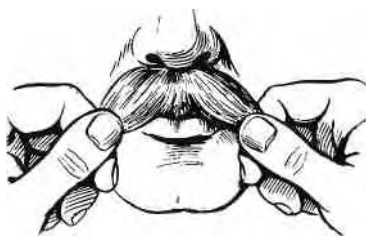
Часто гримерам доводиться гримувати акторів, які мають опухлі повіки, мішки під очима. Щоб позбутися мішків, навислу на обличчі шкіру вкривають клеєм, а вже потім, притримуючи її між пальцями, роблять заглибину тупим кінцем шпильки і продовжують так тримати, аж доки заглибина не склеїться.

*Губи.* При підведенні губ червону їх смугу підкреслюють фарбою, яка може бути різних відтінків (бліда, яскрава, темна, світла). Спочатку пензликом окреслюють контури губ, потім уже зафарбовують усю поверхню червоної смуги.

Збільшення губ досягають, збільшуючи їх контури, наносячи грим, що тотожний з кольором губ, по шкірі обличчя. Однак товсті губи не тільки широкі, вони й опуклі. Цього досягають за допомогою тушування темнішою фарбою по краях губ і світлішою — посередині їх. Роблять білі і білою фарбою. Таких світлих білків на губах звичайно три: один на нижній — посередині, а два — по боках на верхній губі.

При зменшенні губ зафарбовують зайву частину червоної смуги загальним тоном. Губи малюються залежно від потрібної для виконавця ролі величини. При перенесенні кутків губ угору чи вниз підкреслюють і розріз губної спинки. При всіх змінах форми і малюнка губ враховується форма рота, пропорціональність частин обличчя.

*Вуса.* Одночасно з гримом губ підфарбовують і вуса, як природні, так і штучні. Штучні вуса наклеюють так, щоб монтюр їх не покривав носогубної складки. Складки і природні зморшки ніколи не заклеюють тому, що це сковає міміку обличчя і робить грим штучним. Якщо ніздрі виділяються слабо, їх підфарбовують рум'янами. Контури ніздрів наносять тонкою лінією відповідно до тону — червоного, світлого чи темно-коричневого.



### *Наклеювання вусів*

Отож закінчено грим окремих частин обличчя. Тепер можна перевірити, наскільки правильно накладено загальний тон. Погано, коли він накладений нерівномірним шаром і відтінювальна фарба виділяється масними плямами. В такому разі краще зняти тон і знову затримуватися. І тільки тоді, коли все буде гаразд, можна закріплювати фарбу пудрою. Після пудри виправляти помилки важче тому, що фарби стають сухішими, погано розтушовуються і під дією пудри їхній колір змінюється.

Пудру на обличчя накладають за допомогою тампона з марлі або великого пензля-пуховика. Пухівку або тампон опускають в коробку з пудрою. Струшують зайву пудру і плавними рухами, без натиску, запудрюють усе обличчя. Шар пудри розподіляють рівномірно. Зайву пудру знімають іншою пухівкою, тампоном або м'якою щіточкою. Коли вона накладена товстим шаром на очах, бровах, то її знімають пензликами з невеликою кількістю фарби. Це ніби відновлює підведення.

Кілька слів про гримування за схемами. Схема дає тільки загальні його прийоми, послідовність накладання фарби. До гриму молодого обличчя входить світлий загальний тон, легке підведення очей, брів, губ, накладання рум'янця.

З роками обличчя людини змінюється. Ці зміни й повинен добре знати гример, щоб відтворити характерні ознаки, особливо старого обличчя. Підведення старого обличчя роблять переважно лінією.

Схема характерного гриму вимагає від виконавця знайдення в зовнішності найбільш характерних рис. Обличчя людини має постійні вирази (сумний, веселий тощо). Один з них і стає основою її зовнішності.

Коли на обличчя наклеюється деталь під час творення характерного гриму, то обличчя протирають ватним тампоном, змоченим у спирті або десятипроцентному розчині борної кислоти. Це робиться для того, щоб зняти з обличчя жирові плями, які заважатимуть приклеюванню. Внутрішню частину деталі також протирають спиртом, а потім накладають на відповідні місця обличчя; гримувальною фарбою намічають межу наклейки. Сандараканий клей накладають тонким шаром на означену частину обличчя і на внутрішню поверхню деталі так, щоб її тонкі краї лишалися сухими, бо під впливом висихаючого клею вони можуть згорнутися, заклеїтись, а деталь — зіпсуватись.

Тільки-но клей загусне, середню частину деталі акуратно прикладають до відповідного місця на обличчі і притискують. Після того як приклеїлась

середня частина деталі, обережно клеять її краї. За допомогою шпателя або пінцета, відгинають від шкіри краї деталі, замазують клеєм, обережно притискують. Межу з'єднання деталі з шкірою обличчя вкривають спеціальною маскувальною пастою, зводячи краї нанівець, але, перед тим як буде застосовуватися паста, відповідні частини шкіри покривають сандараквою проклеюю, щоб паста при розгримуванні легше знімалася з обличчя актора.

Маскувальна паста — це спеціально оброблений, але недовулканізований каучук. З тубика її видавлюють невеликими порціями і наносять шпателем тонким шаром на відповідні місця до повного замаскування межі з'єднання деталі з шкірою обличчя. Кожний наступний шар пасти наносять тільки тоді, коли цілком просохне попередній. Верхній шар притискують гумкою або марлею, змоченою у воді, щоб створити враження фактури шкіри, а потім паста підсихає. Каучук при цьому стає еластичним.

Особливої ретельності і великої навички потребує гример під час пластичного гримування виконавців для середніх і великих планів у кіно. Для гримування при цьому користуються спеціальними, виготовленими на рициновій олії, фарбами, які не псують гумових деталей.

Нумерація фарб для пластичного гриму відповідає нумерації фарб, потрібних для звичайних плівок. Завершується грим, як завжди, запудрюванням.

Знімають пластичні деталі з обличчя актора дуже обережно, адже їх треба зберігати для наступного гримування. Та й знімання деталей для актора неприємна процедура. Спершу шпателем або нігтем пальця намацують краї деталей і поступово відклеюють їх від шкіри. При цьому стежать, щоб краї кожної деталі не розтягувалися і не рвалися. Відклеєну деталь промивають десятипроцентним розчином борної кислоти, яка змиває маскувальну пасту. Обличчя актора миють теплою водою з милом. Користуються м'яким рушником. Можна зробити парову ванну, змочити шкіру одеколоном або змазати кремом,

Найскладнішим характерним гримом є портретний грим. Мета його не тільки в донесенні до глядача рис того чи іншого портрета — загримоване обличчя у портретному гримі має виявляти також мімічні особливості. Схожість у гримі ніби об'єднує і зовнішні і внутрішні якості образу.

Прикладів тривалого пошуку портретного гриму в театрі і кіно дуже багато. Ось один з них. Б. Бабочкін у фільмі «Чапаєв» не схожий зовні на Чапаєва, легендарного полководця. Однак актор зумів схопити найхарактерніші риси Чапаєва. Гример підкреслив їх у зовнішності — і з'явився справжній образ кіномистецтва, типовий, життєвий, індивідуальний, портретний.

## ГРИМ СПЕЦІАЛЬНИЙ

До спеціальних гримів належать казковий, карикатурний (гротесковий) і умовний. Для створення цих гримів у гримера величезне поле діяльності. Він повинен простими і водночас своєрідними прийомами уважно передати суть



зображуваного персонажа. При казковому гримі окремі деталі (борода, вуса, очі, голова тощо) набувають незвичайної форми. У карикатурному гримі зовнішні риси доповнюють, підкреслюють негативну характеристику дійової особи. В умовному за допомогою фарб і наклейок намагаються надати образу певного трактування, його належності до тієї чи іншої соціальної групи.

У спеціальних гримах переважають риси умовного трактування. Правда, в реалістичному гримі також спостерігаються риси умовності (грим опери, балету). Поряд з цим існує й така назва гриму: умовно-реалістичний.

Особливо широкий діапазон казкового гриму у кіно. Тут фантазія художника не має меж, а матеріальні можливості на кіностудії дозволяють створювати найрізноманітніші досконалі образи у казкових і фантастичних мистецьких творах.

Наведемо приклад деяких казкових гримів, які стали вже традиційними у виставах і кінокартинах. Це грими Мефістофеля, чорта, водяника, відьми, русалки, баби-яги та інших. Так, наприклад, створення зовнішнього малюнка ролі Мефістофеля з опери пов'язане з гримуванням актора в якомусь одному кольоровому тоні, здебільшого у яскраво-червоному чи оранжевому. Парик для актора добирають короткий, скуйовджений, чорний або темно-коричневий; вуха у Мефістофеля виліплюють з пап'є-маше чи пластика, подібно до осячих, брови різко скошені, з вигином посередині, ніс з виразним горбочком, гачкуватий; обличчя сухорляве, рот скривлений у саркастичну посмішку; рідка борідка клином, вуса невеликі, рідкі біля кута рота, середня частина верхньої губи майже незаросла, на верхніх повіках прикріплюють шматочки золотої фольги, що надає погляду очей диявольського блиску. Виконавцеві ролі чорта добирають кострубатий, жорсткий чорний або рудий парик з різками, жорстку борідку з вусами. Все обличчя гримують в коричневий, темно-червоний або навіть чорний тон; брови густі, темні. Все тіло одягнене в тонкий облягаючий костюм-трико, обшитий кошлатим хутром, що створює враження заросту по тілу. На руках темні рукавички з довгими пазурами. Для надання тілу своєрідної вайлуватої форми водяника, під костюм підкладають товщину з вати, пап'є-маше.

У виставі «Лісова пісня» Лесі Українки водяникові шиють довгий кошлатий парик, частіше сивий, переплетений водоростями; широку хвилясту довгу бороду, всю в зеленому баговинні. Ніс товстий рот дуже широкий. На руках зелені рукавиці з перетинками між пальцями. Все тіло одягнене у зелений облягаючий костюм-трико.

Відьма — це образ огидної, згорбленої старої жінки з розпатланим сивим волоссям на голові і загнутим вниз носом, з беззубим ротом чи великими іклами, які стирчать з-під губ. Замість очей, як монокль, розрізаний білий м'ячик пінг-понга. Кожну половину м'ячика вклеюють в орбіту ока сандараким клеєм. В центрі робиться отвір, крізь який актриса дивиться.

Образ русалки — це образ молодої, приємної дівчини з довгим-довгим волоссям, переплетеним водоростями. Тут доцільно використовувати парик з льону, конопель. На голові — вінок, сплетений з латаття. Грим і костюм виконують в зеленувато-блакитному тоні, без будь-якого рум'янця. Губи не

фарбують. Якщо їх треба підкреслити, це роблять також блакитно-зеленою фарбою, яка створює неземну холодну безкровну красу.

Наведені образи вже мають, ми казали, традиційно встановлений вигляд. Але це не означає, що їх завжди треба копіювати. Тут лишається великий простір для фантазії.

Завжди важливі всі прийоми гримування. Так, наприклад, коли живописними прийомами не можна досягти належного враження (наприклад, кістлявості руки), то ця рука робиться за допомогою пластика. З гуми у вигляді рукавички виготовляють руку з конструктивними змінами. За допомогою фарб цій рукавичці й надають відповідного малюнка, форми.

Шрами і поранення малюють фарбами або передають склеюванням шкіри клеєм, колодієм. Рубець, рвану рану з нерівною поверхнею шкіри передають за допомогою маленьких шматочків марлі, лігніну, вати, гумозу, пофарбованих у відповідний колір. При цьому велике значення має живописне малювання. Для створення певного враження при передачі процесу поранення чи втрати крові використовують пластичні наклейки. Виразки і набряки на шкірі (після бійки) теж імітуються засобами живопису.

Якщо в реалістичному гримі бороду, вуса тощо в їхньому реальному вигляді передають наклеюванням природного волосся, то в спеціальних гримах використовують найрізноманітніший матеріал. Для брів беруть оксамит. Парик може бути виготовлений із заміників волосся (трава, нитки, пасма льону, конопель, навіть шпагат тощо). З штучних заміників волосся роблять парики різного розміру. Це саме стосується і конструктивної зміни голови, обличчя людини, зміни форми її тіла за допомогою різноманітних об'ємних деталей, починаючи від подушки, вази з пап'є-маше тощо.

До спеціальних гримів можна віднести і таке трактування зовнішності, коли обличчя актора під час вистави майже не освітлюється, щоб не було помітно міміки, індивідуальних рис. На яскраво освітлених задниках сцени добре читається силует образу. Таке трактування зовнішності образу помітне зараз в оперних театрах Заходу. Кілька слів про гримерні деталі. Де ж їх узяти? Кожний гример добре знає, що йому потрібно для роботи. Зовсім хибна думка про гримерів і пастижерів як про перукарів. Гример, мовляв, фарбує обличчя, а пастижер шиє волосяні вироби. А втім, пастижер і гример — це люди творчі, митці, майстри своєї професії, яка ближче стоїть до художника-скульптора, ніж до перукаря, який вимушений робити те, що йому скажуть — день у день повторювати ту ж самісіньку стрижку. У гримера ж кожного разу інша робота. Він завжди шукає нових засобів, зображальних форм перевтілення обличчя актора. Колись деталі гриму, які допомагали цьому, виготовляли кустарним способом. В рот між зубами і щочкою клали тоненький шматочок яблука. Щоки повнішали, але ненадовго. Товщинка заважала говорити. Іноді її можна було зопалу проковтнути або поперхнутися. Нове яблуко давало іншу повноту щік. Тому велику роль у такому вигляді зіграти було важко. Тепер для зміни повноти обличчя існують прості засоби — наліпка з вати, вироби з волосся тощо. Гример може зняти

маску з обличчя виконавця, виліпити з пластиліну товщину і замовити пластичну наклейку.

Акторам доводиться часом зображати беззубих персонажів. Раніше для цього з підігрітої чорної смоли наліплювали на зуби тонку пластинку. Навіть на близькій відстані ілюзія втрати зубів була цілковитою. Та ж сама смола ставала акторові в пригоді тоді, коли треба було створити враження шепелявості. Кульку із смоли прикріплювали до внутрішнього боку зубів, від чого мова актора робилася старечею, шепелявою. Тепер для гриму беззубого рота користуються спеціальним лаком для зубів або темно-коричневою фарбою, закріпленою потім сандараківим клеєм.

\*\*\*\*\*

### С. 149-161

Останнім етапом гримування є виготовлення зачіски. З давніх часів приділялась особлива увага зберіганню і художньому оформленню волосся людини. Під впливом ідеалів краси тієї чи іншої епохи, релігійних і побутових обрядів та додержання соціальних і правових норм моди зачісок були найрізноманітніші. Вони завжди визначали історичну епоху, характеризували належність людини до того чи іншого класу, до тієї чи іншої національності.

Приклад повинен завжди бути обізнаний із зачісками різних епох і народів, уміти, коли це треба, правильно їх відтворити. Зачіски ассіро-авілонські, іранські та єгипетські виготовляють так, як ми бачимо на зображеннях давніх зразків мистецтва: скульптурах, картинах, барельєфах. Ассірійці носили напівдовге волосся, вуса голили, залишаючи тільки бороду, яка чорною смугою вкривала обличчя. Жіночі зачіски цих народів також характеризувалися геометричною будовою. Ззаду і з боків волосся завивали рівними рядами в локони. Знатні ассірійки чорнили брови, рум'янили щоки, губи.

У давнину єгиптяни носили довге волосся. Потім з'явився парик, який став головним убором. Бороди голили і заміняли штучними. Форма бороди служила соціальною ознакою. Так, наприклад, жерці носили маленьку бороду, підстрижену у вигляді геометричного куба, фараони прикрашали своє підборіддя заплетеною косою.

Багаті жінки коси робили тонкими і розподіляли їх ззаду в певному порядку. Вони також мали парики, діти — накладні коси. Просто зачесане природне волосся було у жінок середнього і біднішого прошарку. Єгиптянки підфарбовували брови і кінчики повік, рум'яніли щоки і губи, білили шкіру обличчя, блакитною фарбою підкреслювали жилки, фарбували нігті пальців рук в оранжевий колір, Араби, як і всі східні народи, густе волосся па голові вважали ознакою краен. Жінки заплітали волосся в коси, часом збирали його в один пучок на потилиці, завивали в локони, фарбували брови і повіки.

Борода у чоловіків вважалася священною ознакою, Голена голова у євреїв — ознака ганьби, хоч за давнім звичаєм чоловікам носити довгого

волосся не можна було. Жінки волосся носили завитим. Над чолом волосся підтримувалося пов'язкою. Білила, рум'яна застосовували дуже широко.

На пам'ятках давнини греки мають дрібні, правильно розташовані кучері. Носили і напівдовге волосся. Коротке мали тільки спартанці, діти і юнаки в Афінах. Бороду греки підрізали трошки. Спартанці ж бороду іноді голили. Зачіски у гречанок були майже завжди такі, що залишали чоло відкритим. Найпростіша з них: волосся розділяється проділом посередині, з боків зачісується хвилястими пасмами назад, а на потилиці зав'язується в один пучок, застосовували найрізноманітніші сітки, які закривали все волосся.

У V столітті до нашої ери з'явився звичай фарбувати волосся у золотистий колір — колір античної міді. Пізніше з'являється і парик. Широко використовували фарби для обличчя.

Римляни у давнину носили великі бороди і середньої довжини волосся. Коси без локонів і буклі жінки-римлянки носили по-різному. Частіше розчісували їх на дві сторони від проділу, обвивали ними голову два і більше разів або заплітали у вигляді петель тощо, в імператорському Римі жінки змінювали зачіски дуже часто. Волосся фарбували у світлий колір. Застосовували штучне волосся. Локони пришивали до очіпка. Згодом з'явився і парик. Волосся прикрашали золотом, перлами, дорогоцінними каменями. У зачісці жінок чергувалися чорні і світлі пасма волосся,

У Візантії чоловіки спочатку стригли волосся коротко, голили підборіддя, потім почали носити довге волосся і бороди

У Китаї носили па потилиці коси, які робили з волосся, що росло па тім'ї. Зайве волосся голили. Рідка борода і вуса були довгі.

Епоха феодалізму в Японії наклала відбиток і на форму зачісок, зокрема на зачіску самураїв, які волосся від чола до тім'я голили, а довге, що залишалось, ретельно зачісували, зав'язували у жгут і прикріпляли над маківкою. Жінки носили гладеньку зачіску, змащуючи волосся воском.

У Західній Європі під впливом християнства усталився єдиний тип зачіски. Чоловіки носили підстрижене волосся, напівдовге. Така форма зачіски закріпилася потім у «пензенських париках». У ХІІ столітті довжина зачіски сягала навіть плечей. Лицар ставав придворним кавалером, а воїн — борець за християнство прагнув падати своїй зовнішності рис жіночості. Чоловіки своє волосся завивали і закручували.

Для жінок-українок здавна характерною була зачіска молодої — скручені на потилиці коси прикріплювали довгими шпильками, які втикалися крізь волосся. На обличчя накладали багато білил і рум'ян. Брови підмальовували чорною фарбою, надаючи їм вигляду дуги, щоб вони були схожими на молодий місяць, який з'являється в перший або другий день народження, або на листок весняної верби.

Українські дівчата волосся на голові заплітали в одну косу (носили її па спині) і в дві коси (спереду). В окремих районах, наприклад на Лівобережжі, у будні дівчата заплітали дві коси, які укладали на голові у вигляді вінка; на свята заплітали одну косу. В ній на кінці була стрічка.

На Полтавщині і Волині у другій половині XIX століття заплітали одну велику косу і кілька маленьких. У Наддністрянській Україні ззаду заплітали волосся в дрібні кіски (дріббушки), які укладали навкруг голови (одна з них перекладалася через середину голови). На Закарпатті носили маленькі кіски.

У деяких місцевостях заміжнім жінкам заборонялося заплітати коси. На Волині та подекуди в Галичині на весіллі у нареченої відрізали волосся до рівня вушного отвору.

Заміжні жінки скручували волосся в жгут або в два, ніби зсукані пасма, а потім укладали кружком на голові. У більш давні часи такі пасма волосся намотували на кибалку (круглу підкладку з валу або соломи).

Носили жінки і коси, не вплітаючи в них кісників. Розпушене волосся теж траплялося. Такий вид зачіски відомий ще у скіфів. Розплітання дівочої коси, зачісування молодої, одягання жіночого головного убору були обрядовими моментами на весіллі у східних слов'ян.

Чоловічі зачіски в минулому на Україні характеризуються наявністю оселедця і підрізаного волосся навколо голови на одній висоті («під макітерку»). У гуцулів волосся підрізали тільки спереду, як це робили ще західні слов'яни.

Оселедець — це пасмо довгого волосся на поголеній голові (іноді заплетене в кіску). Носили його ззаду, іноді спускали на лоб і закидали за вухо. Оселедець відомий у болгар та інших народів, а на Україні був поширений у запорізьких козаків у XVI—XVIII століттях.

Гоління голови і бороди в Київській Русі було не типовим явищем, хоча такий звичай існував. На Україні носили чоловіки пишні довгі вуса, відомі під назвою українські вуса. Бороду у XIX—на початку XX століття на Поліссі носили старі і молоді чоловіки. На Наддніпрянській Україні ця звичка поширена тільки серед старших за віком чоловіків.

При оформленні зачіски за допомогою париків треба звертати увагу на колір волосся. За свідченням середньовічних авторів, у східних слов'ян переважало світле волосся.

Дівчата на Україні влітку ходили з непокритою головою. Носили на голові вінок з квітів, у вухах — металеві сережки з підвісками, на руках — браслети і персні.

Російські зачіски характеризуються напівдовгим волоссям, наявністю у чоловіків довгої бороди. З XV століття бороду підстригали, а зачіску на голові робили коротшою. Довге волосся лишалося тільки у церковних служителів. Форма їхньої зачіски стає традиційною (зачіска попа, дяка).

Дівчата носили волосся, яке спадало на плечі або було заплетене в одну-дві коси. Одружені жінки, як і жінки на Заході, ховали волосся під головним убором.

За часів царювання Петра I вийшов указ, за яким бороди повинні були голити всі, крім служителів церкви. З'являється указ про «бо-родний знак» — штраф за відстрочку гоління бороди на рік. Біля воріт у деяких містах навіть стояли спостерігачі, які брали податі з бородачів.

Зачіски російських військових теж змінювалися і набирали такої форми, яку утверджували у війську, наприклад, як у царя Петра I (напівдовге волосся, до плечей, гладенько зачесане на проділ або назад, маленькі вуса). Потім волосся почали зав'язувати ззаду чорною стрічкою, у джгут у вигляді невеликої кіски. При Павлі I косу зав'язували вище, щоб вона була довшою, волосся над скронями закручували в буклі. Для зачіски застосовували пудру.

При Олександрі I носіння коси військовими було відмінене. З 1820 року дозволено носити вуса спочатку генералам легкої артилерії, а потім і рядовим кавалеристам. За наказом їм дозволялося мати звичайну бритву, з кістковим або роговим держакком, гребінець простий, довгий, біля 2,5 вершка, загорнуту в папір чорну фарбу, яка складалася з жиру і сажі, щоб підфарбовувати вуса і бакенбарди.

Проте в шістдесятих роках нижні чини вже не фарбують вуса. Зберігається тільки коротка стрижка (з гігієнічною метою). Вона залишається у військових і потім, навіть у перші роки Радянської влади. Командний склад зачіску носить за власним бажанням.

Епоха Відродження на Заході характеризується появою багатьох індивідуальних особливостей у формах зачісок. Так, наприклад, поширеною була мода на довге волосся. Тільки люди похилого віку мали волосся недовге, підстрижене на чолі, або зовсім коротке. Наприкінці XVI століття у всіх країнах Західної Європи з'явилася мода на іспанську зачіску — гостру борідку (еспаньйолку) та закручені догори вуса і високо підстрижене на голові волосся.

Жіночі зачіски в XVI столітті в Іспанії були більш одноманітні. Замість спадаючого волосся почали носити знижене вздовж щік коловидне бандо. Коли з'явилися високі комірці, зачіски стали ще більш строгими.

З XVII століття запанували французькі зачіски. Мода на довге волосся змусила вдаватися до париків. Кожний стан у суспільстві мав свій парик. Наприклад, був парик абатський — для служителів релігії, бригадний-для кавалеристів, трикутний-для членів магістрату тощо. Але париків не носили ні селяни, ні ремісники в обіході, побутувало напівдовге волосся, по-різному підстрижене і зачесане з проділом та без нього. Жінки на початку століття наслідували приклад чоловіків. Вони мали дитячі зачіски, потім почали розпускати волосся по плечах.

У вищих суспільній колах упроваджувалися нові форми головних уборів у вигляді невеликих, оздоблених стрічками накладок, що ледь прикривали тім'я. Ці убори іноді робили на каркасі з дроту, поверх якого чіпляли шнурки, стрічки, квіти, п'р я. Все це перевивалося локонами. Пудру вживали тільки для шиї, плечей, рук і трошечки Для волосся. Жінки ставили собі мушки, які своєю чорнотою добре підкреслювали білизну шкіри \_ найвищу прикмету краси. У XVIII столітті вишуканість зачіски досягає свого апогею. Під час буржуазної революції XVIII століття дехто з молоді завивав волосся і відпускав довгі пасма на скронях уздовж щік. Якобінці, наприклад зачісували волосся гладенько, носили його без пудри.

На початку XIX століття у Західній Європі чоловіки носили коротке волосся, яке зачісували над чолом так, щоб по боках утворилося два проділи. Модними були кільця, утворені з кінців волосся а також чубок, що стирчав. У Франції, наслідуючи приклад Наполеона III, дехто почав носити вуса і бороду. У Німеччині – так як носив зачіску Вільгельм I, в Росії – як Олександр II. Своєрідно підстригали бакенбарди і голили підборіддя. У жінок Франції були модними грецькі костюми і зачіски.

З початку XX століття жінки почали носити волосся валиком а перед першою світовою імперіалістичною війною усталилася мода на хвилеподібне завите волосся.

У нашій країні після Жовтневої соціалістичної революції зачіска спрощується. Але для двадцятих років властиве різноманіття фасонів, від коротко стриженого волосся з проділом посередині або збоку до стрижки з начосом на чоло і залишенням чубка. З гордістю носила молодь простенькі картузики, будьонівки, а дівчата і жінки – червоні хустки. З тридцятих років набув поширення головний убір – кепка. Хвацько надіта на голову, вона характеризувала людину яка любила пожити за чийсь рахунок. Безшабашний вигляд доповнювався фіксою — мідною або золотою коронкою на передньому зубі. Картинність, фальшиве молодечтво підкреслювали закрученим на цвях пишним чубом, що вибивався з-під кашкета. Взимку носили кубанки різного кольору. Цей масовий вид головного убору був модним і для молоді.

Сорокові роки характеризуються потягом до пілотов (іспанок). Це було пов'язане з виявом поваги радянських людей до героїчного іспанського народу, який під час національно-революційної війни в Іспанії 1936—1939 років зі зброєю виступав проти франкістського уряду. Головні убори п'ятдесятих років — переважно капелюхи, а з початку шістдесятих років наша молодь почала носити берети.

Зазнали змін у нас протягом кількох десятиліть і жіночі зачіски.

Наприклад, у двадцятих роках поширеною була така зачіска: волосся з проділом посередині або завите волосся (по три лицьові хвилі з кожного боку, з проділом збоку). Електрична, а пізніше і хімічна завивка залишається модною тривалий час.

Сучасні зачіски різноманітні. Жінки низького зросту, що мають кругле обличчя, роблять високу зачіску з незавитого волосся. На скронях її піднімають догори. Високу зачіску створюють за допомогою начосу або штучного волосся, яке підкладають під пасма завитого або гладенького волосся.

Дещо про сучасні зачіски. Зачіска «вінчик». Довжина волосся у такій зачісці 7—12 см. У верхніх рядах волосся завивають на одну третину довжини з таким розрахунком, щоб верхня частина голови залишалася гладенькою і вся зачіска мала форму вінчика; зачіска «пучок» — волосся завдовжки до 40 см накручують на великі бігуді. Можна робити зачіску, не завиваючи волосся. Ззаду відділяється пасмо завширшки 6 см. З двох боків волосся сильно начісують, накручують на два-три пальці, складають у пучок

на маківці і заколюють шпильками. З боків волосся стягують тим тугіше, чим повніше обличчя. Спереду можна залишити чубок, невеликий проділ, знизити пасмечко волосся; «японка» — довжина волосся 20—25 см. Все волосся зачісують назад, а ззаду — наверх, після чого туго перехоплюють його стрічкою. Потім стрічкою беруть волосся ближче до кінців і двома руками накручують на стрічку від себе вгору. З являється на стрічці валик. Його довжина має бути не більшою 15 см. Потім кінці стрічки зав'язують — створюється валик у вигляді бублика, який прикріплюють за допомогою шпильки до гладенького волосся; зачіску «дзвін» роблять так, як і іншу — «корзинку». Бігуді накручують не в три, а в чотири ряди. Оформляють без пишного переходу від гладенького волосся до завитого. У наш час відомі такі зачіски, як «лотос», «вечірня», «студентська», «театральна», «дівоча» тощо.

З шістдесятих років серед чоловіків увійшли в моду бакенбарди, які майже зникли у двадцятих роках, а також стало модним носити бороду й вуса. Носять чоловіки зачіски як художні, так і традиційні: «бокс», «напівбокс», «польку», «канадку» та інші.

Оформлювання і зачіски і стрижки в актора з його власного волосся завжди вимагає умілості, смаку і уваги від оформлювача. Цей процес теж творчий і пов'язаний з виявом рис того чи іншого образу. Приділяється увага і конструктивним змінам голови і обличчя актора під впливом високої або низької зачіски. Складнішою роботою є оформлювання зачіски із застосуванням парика, напівпарика, накладки.

Акторові часто доводиться оформлювати свою зачіску відповідно до певної епохи. Коли є можливість, зачіску краще робити з волосся актора, додаючи штучне волосся відповідного тону. Для надання штучному волоссю природної фактури його змащують жиром — реп'яховою, пальмовою олією або бріоліном. Перед оформлюванням зачіски (після стрижки) накладають рівномірно шар жиру.

Нарешті, завершальним процесом після гримування є розгримування. Актор зіграв роль, йому треба зняти грим. Поспішати з цим не слід. Насамперед йому треба зняти волосяні й об'ємні наклейки. Це слід робити дуже обережно, щоб не зіпсувати їх форми і кольору. Відбувається цей процес у зворотному порядку. Якщо, наприклад, парик надівали спереду назад, то знімають його спочатку ззаду і обережно відклеюють спереду. Вуса і бороду знімають поступово, починаючи з одного боку.

Поки актор знімає наклейки, гример тим часом підшукує для них місце. Гримерові краще затриматись після вистави на півгодини годину для того, щоб ці наклейки відразу ж привести у належний вигляд та розмістити там, де вони зберігались. Клей з монтюра найкраще усунути розчинниками (бензином, ацетоном, спиртом). Після цього монтюр збереже попередній колір.

Після того як обличчя актора звільнено від наклейок, можна зняти й фарбу. Якщо грим був корективним, легким (скажімо, грим у кіно), то в такому загримованому вигляді актор може навіть іти додому. Але найкраще вмитись теплою водою з милом. Фарби добре змиваються. Після змивання



фарби рекомендують на шкіру обличчя накласти трохи крему, жиру, пудри або протерти одеколоном, щоб уникнути подразнення шкіри.

Засвоїти процес гримування не важко. Технічні навички треба поєднувати з художнім задумом, пам'ятаючи, що глядач не сприймає художнього твору, коли в гримі помітні огріхи.

Пошуки зовнішності образу, ознайомлення з технічними прийомами гримування допоможе молодому митцю вдосконалювати свою театральну майстерність.

Дещо про зберігання і реставрацію пастижерських виробів. У театрах, самодіяльних колективах, на кіностудіях зберігають грим і пастижерські вироби так, як і театральний одяг, реквізит, бутафорію. Це дає можливість деяке гримерне приладдя, що було у вжитку, при потребі знову використовувати. Для цього, наприклад, виготовляють стабільні грими до деяких вистав або до знімання фільмів на казкову і фантастичну теми. Різні маски, аплікації, пластичні деталі і характерні наклейки слід у гримерній також зберігати. Господарське ставлення гримера до пастижерських виробів і гримерних приладь допоможе йому краще організувати творчий процес.

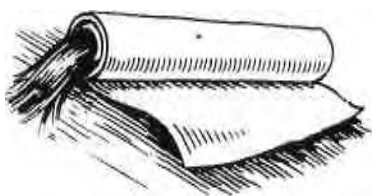
Після закінчення гримування слід ретельно оглянути фарби, розчинники, інструменти. Фарба в тубиках, коробках, флаконах, як правило, зберігається в одному кольорі. Змішану фарбу не слід залишати надовго. Інструменти для гримування протирають чистим лігніном, а флакони з розчинниками закривають і ставлять на відповідні місця. Якщо фарби треба зберігати тривалий час, їх тримають у сухому прохолодному приміщенні. Та навіть коли в таких умовах зберігати їх протягом року, вони можуть втратити яскравість



#### *Зберігання оформлених париків.*

Оформлені наклейки розміщують у спеціальній шафі. їх вішають або акуратно розкладають на підставках так, щоб вони, не втрачаючи форми, могли тривалий час зберігатися. При наявності великої кількості персонажного, портретного пастижу на кожний з них добирають окрему коробку. У ній зберігаються використані у виставі пастижерські вироби, дублі нових наклейок для відтворення вікового гриму. На коробці зазначають

прізвище актора, для якого призначено пастиж, кількість виробів, їхню якість, а також вік дійової особи.



У кожному творчому колективі після здійснених вистав накопичується певна кількість штучних волосяних виробів. Ними й можна урізноманітнювати грим. Справді, пастижерські вироби — це своєрідний гардероб, який потребує постійного поповнення і догляду. Пастиж необхідно зберігати у зовсім темному приміщенні, але обов'язково, щоб воно провітрювалось. Для пастижу ставлять дерев'яні або пластмасові шафи, а також ящики з секціями, в кожній з яких розміщують ті чи інші вироби й парики, бороди, коси тощо. Якщо волосяні вироби часто потрібні для вжитку, то їх розміщують на вішалці так, щоб не вивертати монтюром догори. Тоді гримери зможуть швидко вибрати для себе найнеобхідніші, не чіпаючи решти. Коли ж парики треба зберігати тривалий час, їх піддають після огляду відповідній обробці: миють у бензині, визначають ступінь придатності, перетрушують нафталіном, вивертають монтюром догори і залишають на вішалці або вкладають у спеціальний ящик.

Найлютіший ворог волосяних виробів — личинки молі. Щоб запобігти пошкодженню виробів міллю треба щомісячно їх перетрушувати нафталіном.

Вироби, пошиті із заміників, найкраще зберігаються у сухому приміщенні. У приміщенні, де повітря вологе, пастиж швидко псується.

Людське волосся і вовну перед тим, як покласти на зберігання, ретельно дезинфікують, миють, розчісують і сортують. Зберігають все це у пучках, відібраних за довжиною і кольором та перетрушених нафталіном і акуратно загорнутих у пергаментний папір. Коси, локони перед зберіганням розчісують і добре просушують, щоб нитки не перегнили. Забруднене волосся миють у бензині. Після просушування коси і локони перетрушують нафталіном і запаковують у пергаментний папір або компактну тканину.

Перед використанням пастижерських виробів, які зберігалися тривалий час, їх іноді доводиться реставрувати. Відомо, що в париках переважно зношується передня частина. Під час реставрації такий парик натягують на болванку, відрізають зношену частину, нашивають монтюр з нової тканини і затягують його волоссям відповідного кольору. Після цього парик готовий і його знову можна використовувати. На реставрацію коси іноді доводиться витратити значно триваліший час, ніж на її виготовлення. Реставруючи, спочатку розпускають одне чи два пасма непридатного треса, вбирають волосся, розчісують його, протягають на карді і тільки потім готують нове пасмо. Однак і така реставрація доцільна, оскільки використовується волосся старого виробу.

Відновлення характерних борід досягається копіткою роботою над кожним виробом окремо. Потрібно зберегти напрям росту волосся і фактуру виробу, йому надається відповідний рисунок шляхом кількаразової завивки гарячими щипцями.

Реставрація маленьких наклейок потребує менших витрат, коштів, часу. Їх тільки чистять ацетоном, бензином, спиртом і завивають. Іноді актори надають перевагу наклейкам, які вже були «обжитими». Комбінуючи маленькі вироби, можна навіть створити велику наклейку. Наприклад, з вусів і бакенбардів складається борода і, навпаки, з бороди можна зробити вуса і бакенбарди. Вуса, накладки також можуть складатися з двох частин.

Пластичні деталі треба мити гарячою водою або ацетоном, але не в бензині, бо він може розчинити матеріал. З часом деталі втрачають еластичність, старіють, особливо від яскравого освітлення (під час кінознімання). Деталі треба зберігати в темному прохолодному приміщенні, добре пудрити тальком або гумовою пудрою. Обережне поводження з пастижерськими виробами під час вистав, додержання правил їх зберігання дає можливість гримерам використовувати наклейки тривалий час.

Лившиц П. Б. Сценический грим / П. Б. Лившиц / Редакция и предисл. А. Бартошевича. – Л. : Искусство, 1939. – 105 с.

СС. 74-90

## НАКЛЕЙКИ



Для бород, усов, бакенбардов, а в отдельных случаях и бровей пользуются *наклейками*. В городах есть возможность приобрести готовые наклейки. Но если купить их негде, то готовую наклейку можно заменить наклеиванием *крепе*. Крепе представляет собой волосы, заплетенные в шнур (рис. 56). Оно бывает разных цветов и его можно приобрести там же, где и гримировальные принадлежности. Если приобрести готовое крепе затруднительно, то его можно изготовлять своими средствами — они очень просты. Прямой волос клеить нельзя — он плохо соединяется, рассыпается и не поддается обработке. Для того чтобы он стал пригоден для грима, его *крепируют*. Делается это следующим образом. На колышки натягивают два шнурка (крепкие нитки или шпагат) с таким расчетом, чтобы левые концы их были соединены вместе, а правые разъединены на 10 сантиметров (рис. 57). Получается *трес-банка*

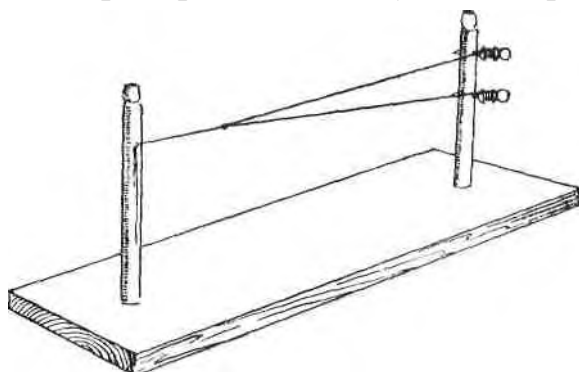
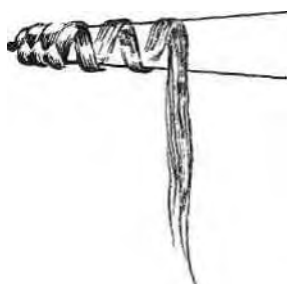
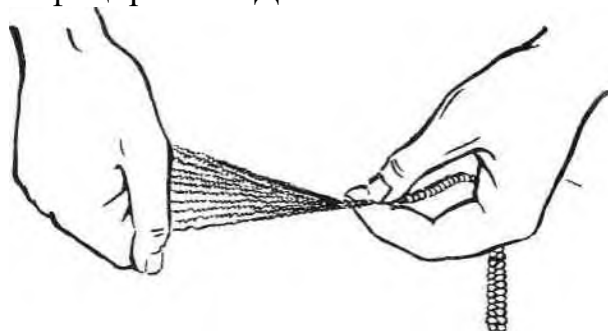


Рис. 57 Тресбанка для изготовления крепе

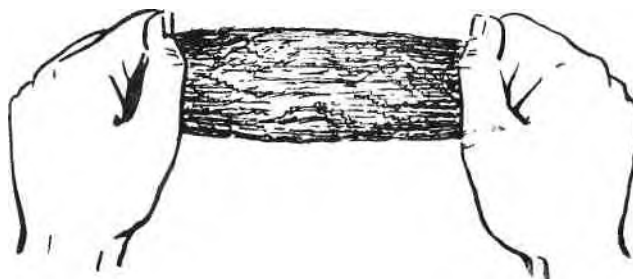


*Рис. 58 Крепирование волос.*

Материалом для крепе может служить человеческий волос, овечья или козья шерсть, а также и конский волос. Прежде чем приступить к изготовлению крепе, волос или шерсть необходимо очистить от грязи — промыть и продезинфицировать. Для этого волос кипятят, просушивают,



*Рис. 59 Выдергивание крепированного волоса из шнура.*



*Рис. 60 Растягивание и расправление крепированного волоса перед приготовлением частей наклейки.*

расчесывают, если нужно, то смешивают (темный с белым в серый, седой) или красят краской для материи (анилин). Когда волос приготовлен, его разделяют на прядки толщиной в 1/2 сантиметра. Взяв такую прядку, продевают конец ее у основания соединенных шнурков тресбанки. Небольшим концом пряди волос охватывают один шнурок, соединяют короткий конец прядью и, придерживая сложенный волос левой рукой, правой протягивают между шнурками и вокруг то верхнего, то нижнего (рис. 58).

Когда первая прядь скрепирована, тогда берут другую прядь, конец которой соединяют с концом закрепированной пряди и делают с ней то же самое.

Когда весь волос скрепирован, концы шнурков перевязывают узлом, после чего волос кипятят в воде минут 10-15 и сушат.

Клеится растительность следующим образом: из шнура крепе выдергивается нужное количество крепированных волос, они растягиваются в длину и расправляются по форме той или иной наклейки.

Та часть лица, где должно клеиться крепе, для каждой части отдельно смазывается лаком, к которому прикладывается волос.

Борода средняя с боками клеится из четырех частей (рис. 61). Сначала клеится под подбородком, потом на подбородке, потом с боков (рис. 62-65).

Каждую приклеенную часть необходимо прижать полотенцем. Когда борода наклеена, ее подстригают, придавая ей нужную форму.

Борода без боков клеится так же, но из двух частей — из-под подбородка и сверху. Борода небольшая, круглая также клеится сначала снизу под подбородком, затем смазывается лаком подбородок и концы уже приклеенной части крепе загибаются вверх и приклеиваются к подбородку



Рис. 61 Форма частей наклейки бороды и усов.

Сверху слева: клеится снизу.

Сверху справа: клеится сверху.

Внизу: боковые части для наклейки на щеки.

В середине усы перевязанные (большие) и состоящие из двух частей

При этом надо помнить, что на подбородке, приближаясь к губе, борода должна быть реже. Поэтому лишнее крепе срезают ножницами и прижимают полотенцем.

Бока клеятся так же, как и при средней бороде, только значительно реже — особенно на щеках.

Для того чтобы изобразить небритое лицо, на щеки и подбородок наклеивают мелко нарезанный крепированный волос.

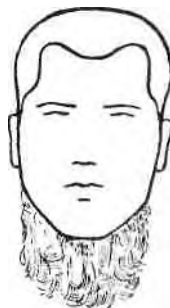


Рис. 62

Наклейка бороды.

Наклейка первой части бороды под подбородком.



*Рис. 63.*  
Наклейка бороды.  
Наклейка второй части бороды сверху.



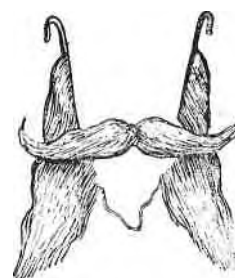
*Рис. 64* Наклейка бороды. Наклейка одного уса и боковой части на щеку  
Гримирование закончено.

Бакенбарды клеятся так же, как и боковые части бороды. Форма бакенбардов бывает разная (рис. 66—69).

Усы небольшие клеятся из двух частей (рис. 61). Усы большие (см. там же) делаются так: расправляется и скатывается ладонями прядь крепированных волос нужной длины с таким расчетом, чтобы концы ее были одинаковы по толщине. Несколькими волосками перевязывают середину, полученные усы еще раз скатывают и приклеивают, придавая концам требуемую форму



*Рис. 71*



*Рис. 70*

Подвесные бороды.

Маленькие усики можно рисовать гримом. Брови клеят так же, как и усы.

В театре иногда приходится пользоваться подвесными бородами и усами. Они очень удобны и применяются для быстрого перегримирования. Удобство заключается в том, что их не нужно наклеивать, и к тому же они могут служить долго. Подвесные бороды с усами нетрудно сделать самим. Для этого нужно сделать бородную болванку. Делают ее следующим образом: берут кусок мягкого дерева (например, липу) диаметром в 12 сантиметров, длиной в 20 сантиметров, одну сторону оставляют круглой, второй стороне придают форму подбородка (рис. 72).

Поверхность готовой болванки должна быть гладко отшлифована стеклом или наждачной бумагой. Затем из телесного цвета тюля или бязи выкраивают форму *монтюра* бороды (рис. 73), сшивают нижние подбородочные вырезы (указанные на рисунке). Надев монтюр на болванку, булавками или гвоздиками прикрепляют края его к болванке и нашивают крепированный волос.

Таким же способом и в таком же порядке, как клеят бороду из крепе, можно сделать бороду и из цельного куска овчины. В этом случае монтюром служит кожа овчины, которую выкраивают и сшивают так же. Шерсть подстригают, придавая ей нужную форму, затем к верхним краям пришивают резинку (от виска к виску через голову) или прикрепляют к краям согнутые проволочки, которые надеваются за уши.

Сделанные таким же способом усы пришивают к бокам бороды.

### *Полумаски*

Для эстрады и спектаклей малых форм, для быстрой гримировки и перегримировки, хорошо иметь заранее приготовленные *трансформационные полумаски*, при помощи которых можно моментально изменить внешность. Полумаски состояются из готовых же носов, сделанных способом, указанным выше, и бород, усов и баков, сшитых в одно целое. Полумаска надевается и держится на резинке или очках.

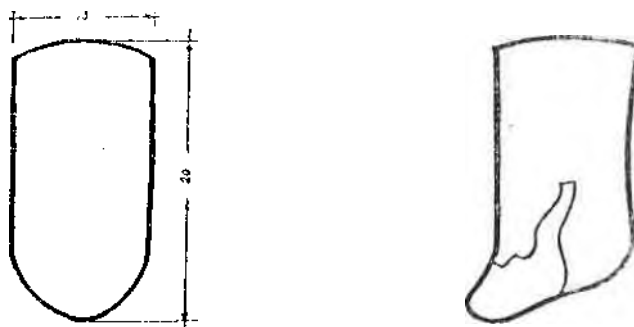


Рис. 72 Форма болванки для бороды спереди и сбоку

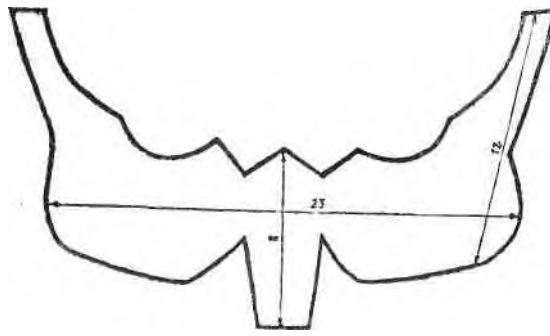


Рис. 73 Выкройка монтюра для бороды,

Усы из любого материала, чтобы не клеить, пришивают к пружинке, выгнутой из головной шпильки или проволоки (рис. 82), загнутые концы которой вставляются в нос. Там, где нельзя достать полумаски в готовом виде или заказать у мастера, их можно делать самим. Техника изготовления довольно проста. К сшитой по размеру головы резинке прикрепляется готовый нос (вылепленный из ваты или бумаги и обтянутый марлей). К этой же резинке, с обеих сторон пришитого носа, прикрепляются брови требуемой величины, цвета и формы. Если нужно, то к носу пришивают усы (хорошо вместе с пружинкой), к концам усов и к резинке — бороду или баки.

Будянский В.І., Будянский Д.В. Шкільний театр. Навчальний посібник. - Суми: ВАТ «СОД», видавництво "Козацький вал", 2002.

## ПРО ГРИМ

У роботі над сценічним образом, який би найкраще виражав ідею п'єси, актори застосовують грим. Гримування – це вже остання стадія роботи над роллю. Майстерний художній грим підкреслює найхарактерніші риси і передає внутрішній світ образу.

За допомогою гриму обличчя роблять молодшим чи старшим, худим чи повновидим, розкривають національні ознаки, виправляють вади.

Іноді вдало знайдений грим дає поштовх для пізнання ролі.

На жаль, сьогодні багато акторів професійних і аматорських театрів відмовляються від гриму, втрачаючи ту майстерність гримування, яка була у корифеїв минулого. Обличчя зовсім не загримовані на яскраво освітленій сцені здаються розпливчатими, хворобливими, тьмяними, блідими. У будь-якій ролі необхідно загальним тоном покривати обличчя, підкреслювати гримом очі, брови, губи, щоб вони були чіткішими і виразнішими. Необхідно навчити усіх аматорів самостійно гримуватись. Для цього ми пропонуємо технологію і головні правила гримування.

Гримом людство користувалось з давніх-давен під час обрядових і релігійних дійств, під час полювання або війни. Згодом у японському театрі грим стали використовувати спочатку для умовного позначення характерів персонажів. Обличчя фарбувалось в певний колір. Білий символізував зло,



підступність. Синій – підкреслював мужність і силу. Зелений характеризував розбійників (тому, що вони ховались у лісах). Червоний говорив про чесність, оскільки порядна людина червоніла від сорому.

Вперше в історії театру використав грим, як засіб розкриття внутрішніх і зовнішніх рис персонажу, великий французький актор Тальма, граючи роль Карла IX. Успішно користувались гримом корифеї українського реалістичного театру 19 століття.

Для цього вони уважно вивчали типові риси обличчя людей різного стану, їх характери, психологію дій.

Творчий досвід майстрів минулого знадобиться і сьогодні Вони учили, що процес пошуків і створення гриму починається з пізнання ролі, історичних умов, побуту, місця і часу дії, віку, стану здоров'я, характеру, професії, умов праці, смаків і звичок персонажу.

Паралельно вивчаються типажі людей подібного середовища, підбираються малюнки, фотографії, репродукції картин.

Потім накопичений матеріал втілюється у грим образу.

### **Гримувальні матеріали**

До них відносяться гримувальні фарби, гумоз, клей, вазелін, пудра (біла, рожева і темна), крепе, перуки, вуса, розтушовки, щіточки для клею, вата, марля, лігнін, спеціальний папір для зняття гриму .

Коробка гримувальних фарб має 10-12 кольорів. Із них три кольори від світло-рожевого до темно-рожевого загального тону.

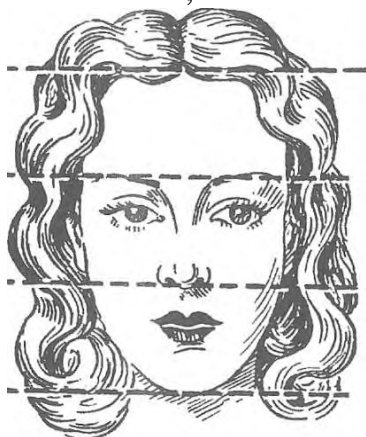
Тіньові фарби: коричнева-для підведення очей, брів, зморщок, западин; світло-червона і темно-червона – для фарбування губ і рум'янцю; синя – для зображення синців, небритості, підводки очей; жовта, біла і чорна використовуються рідко, тільки в сполучі з іншими тонами. Фарби виготовляють з продуктів переробки нафти.

Гумоз становить собою пластичну масу, з якої роблять наліпки для носа, підборіддя, вилиць. Клей служить для наклеювання вусів, борід, бакенбардів, перуки. Крім театрального клею, можна користуватись медичним клеолом. Щіточки і розтушовки використовуються для підводки очей і зморщок.

Гримуються при електричному світлі, оскільки фарби розраховані на штучне освітлення сцени. Користуватись краще трельяжем, щоб бачити обличчя з усіх сторін.

### **Техніка гримування**

Кожен, хто хоче навчитися гримуватися, повинен знати анатомію обличчя людини. Скульптори Стародавньої Греції добре знали закони симетрії і пропорції тіла, так звану "модульну систему".



Класичним модулем обличчя вони брали довжину носа, яка повинна вкладатись тричі від початку волосся на лобі до підборіддя.

Все тіло людини має дві симетричні частини

(праву і ліву). Лінія симетрії проходить по центру лобної кістки, через перенісся, між бровами і очами, розділяє ніс, губи, підборіддя. Засобами гриму можна усунути недоліки в пропорції і симетрії обличчя.

Необхідно пам'ятати, що на обличчі симетрично розташовані шість опуклостей (дві надбрівні дуги, носова, дві виличні, підборідкова) та дев'ять западин (дві скроневі, дві підвиличні, дві щелепні, носова, носогубна, підборідкова). М'язи, які виражають гнів, радість, переляк, здивування, сум зветься мімічними. Грим повинен підкреслити і підсилити міміку.

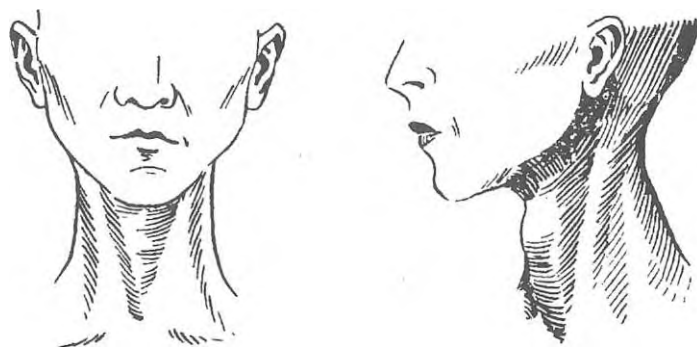
Існує два способи гримування : живописний (за допомогою фарб) і скульптурно-об'ємний (за допомогою накладок і наліпок).



Темні тони віддаляють і поглиблюють. Світлі – розширюють і наближують. Гримуватись може навчитись кожен актор. Навіть якщо він не вміє малювати.

### Грим шиї.

Гримуються у такій послідовності спочатку роблять наліпки і наклейки (якщо потрібно), після цього обличчя покривають тонким шаром вазеліну, обминаючи місця, на яких будуть наклеювати вуса чи бороду ( якщо вони потрібні для образу). Після цього кладуть фарбу загального тону, наносять рум'янець, промальовують впадини, опуклості, зморшки, гримують очі, брови, губи.



Кількість фарб на обличчі повинна бути мінімальною, щоб не заважали міміці. Закінчений грим запудрюють. В останню чергу наклеюють вуса, бороду, брови тощо. Професійні актори коригують грим з освоєнням сцени, враховуючи наступне: червоний колір світла поглинає червоні тони і робить їх блідими, а при синьому світлі ця фарба здається чорною.

Гримуватись треба в бездоганній чистоті, персональним гримувальним приладдям. Розгримовуються поступово: спочатку знімають наклейки, перуки, вуси, бороди і гумозні наліпки (гумоз знімається краще ниткою), потім вазеліном стирають фарби з брів, очей і всього обличчя. Вазелін з фарбами знімається паперовими салфетками, логніном, марлею або чистим рушником.

Після цього умиваються теплою водою з милом.

Фарби наносяться і знімаються з обличчя в одному напрямку від середини до країв обличчя .

За складністю грим поділяють на такі основи види: віковий, національний, портретний, характерний, казковий.

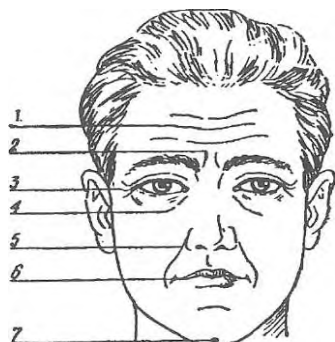


*Стрілки показують напрямок нанесення та знімання гриму*

Віковий грим підкреслює вік людини від дитинства, юності аж до старості. Дитячий грим потребує світлого тону з яскравим рум'янцем та відповідної зачіски для дівчинки чи хлопчика.

Грим молодій людині потребує середнього тону з рум'янцем і відповідних відтінюючих фарб. Створюючи такий грим, необхідно враховувати професію, кліматичні умови, національність, стан на прямок нанесення здоров'я і т. ін. Спочатку рівномірно кладуть загальний тон по всьому обличчю й шиї , потім наносять рум'янець на щоках і очних впадинах. Переходи від темних до світлих тонів повинні бути м'якими, не контрастними.

Якщо для ролі необхідна перука з лобом або лобною наклейкою, то її одягають і приклеюють в першу чергу, а потім гримуються і припудрюють грим.



*Схема розташування зморщок:*

- 1 – горизонтальні,
- 2 – вертикальні,
- 3 – гусячі лапки,

Щодо гриму старого чоловіка, то він повинен розповідати про минуле життя персонажу. Якщо подивитися на людей похилого віку, то вони зовсім не схожі. Один з рум'янцем на обличчі живими бадьорими очима, інші бліді з байдужим погаслим зором. Об'єднує цих людей те, що у них час забрав зуби, волосся, а їх шкіра лягла складками і зморшками під очима, навкруг рота, на руках. Це треба враховувати, гримуючись під певний вік.

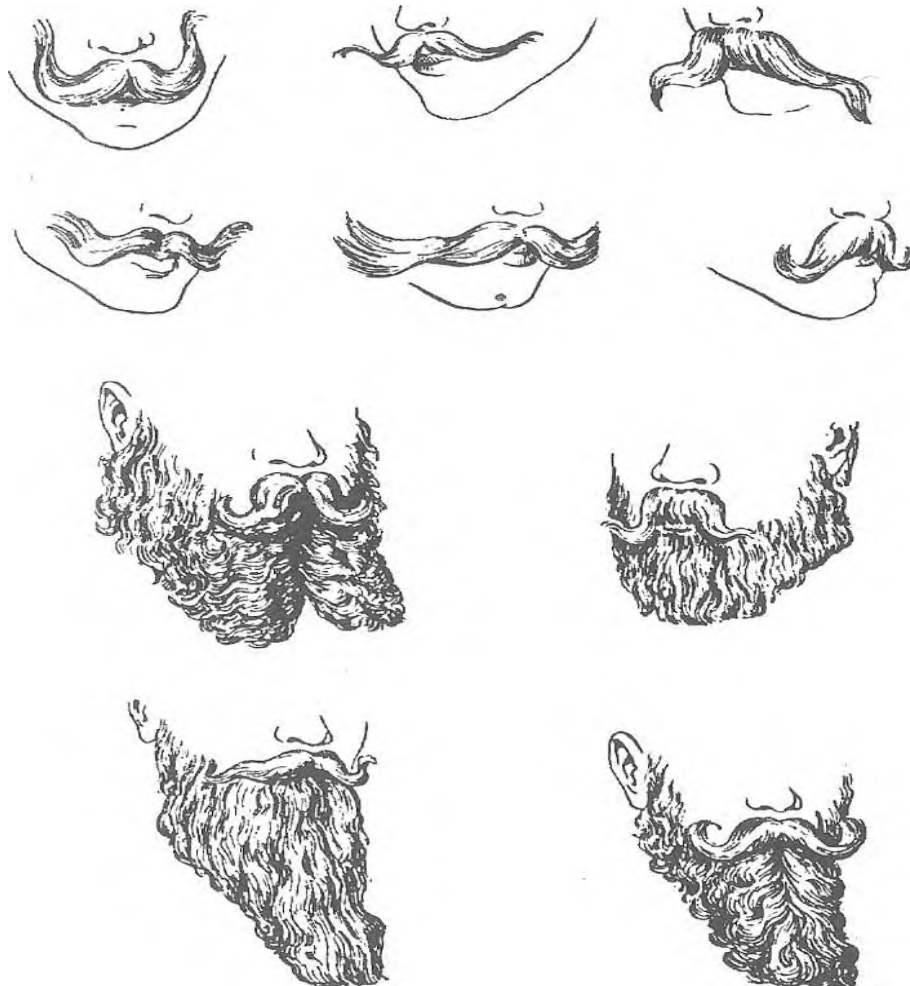
- 4 – підочні,
- 5 – носогубні,
- 6 – зовнішніх куточків рота,
- 7 – ямочка на підборідді

"Мішки" під очима окреслюють коричневою фарбою і висвітлюють білим тоном. Впадини на обличчі затушовують коричневою фарбою, змішаною з жовтою або синьою, опуклості висвітлюють білою або першим загальним тоном. Глибокі зморшки наводяться розтушовкою коричневою фарбою від носа до куточка рота, аналогічно наводяться зморшки на лобі, між бровами та від зовнішнього куточка очей. Якщо виконавець перед дзеркалом посміхнеться, зажуриться, насупить брови і підніме їх, то виявить відповідні зморшки. По них і малюють потрібні лінії. Краї зморшок підкреслюють світлою фарбою.

Іноді необхідно по ролі мати беззубий рот. Це робиться наступним чином: передні зуби витираються насухо, покриваються чорною фарбою, а потім наноситься лак, щоб фарба не стиралась.

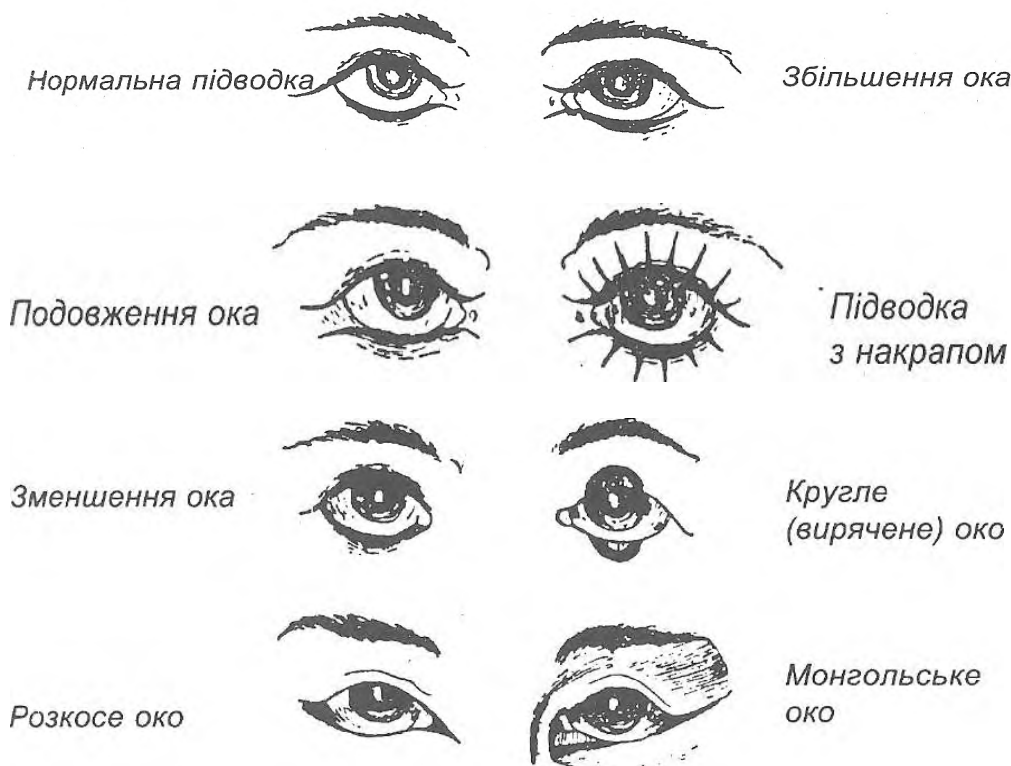
Щоб вуса міцно тримались, необхідно широко посміхнутись, щоб шкіра над верхньою губою розтягнулась, а потім наклеїти їх. Можна наклеювати тонкий шар вати, а поверх нього вуса. Невеличкі вусики і бачки можна підмальовувати фарбою. Вуса мають різну форму і підкреслюють не тільки характер людини, а й національні ознаки.

### Форми вусів та борід



Вельми вагомий етап – **гримування очей і брів**. При підводці очей враховують їх колір. Світлі очі (голубі й сірі) підводяться синьою фарбою, темні (карі й чорні) – коричневою. Якщо очі від природи вузькі, їх можна збільшити розтушовкою і пензелем. Лінія підводки робиться широкою, а на кінцях зводиться до нічого. Сильно опуклі очі затемнюються більше, ніж глибоко посаджені. У внутрішніх куточках очей у молодому гримі ставиться світло-червона крапка.

Варіанти гримування очей.

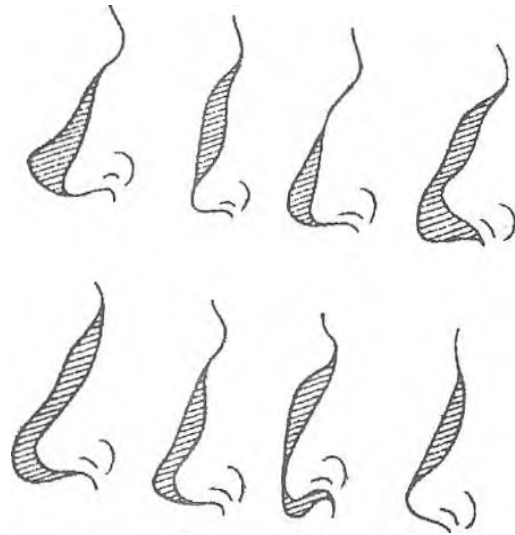


Варіанти гримування очей.

Підводячи брови, слід пам'ятати, що їх форма впливає на вираз обличчя. Високо підняті короткі густі брови роблять обличчя здивованим, дурнуваним. Густі зрослі на перенісці надають суворого і похмурого вигляду. Опущені донизу зовнішні кінці брів роблять обличчя печальним, а підняті угору надають лукавства і хитрості.

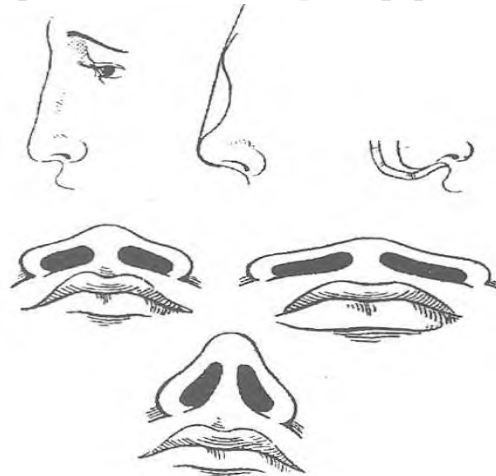
Колір брів повинен темнішим від кольору волосся. Підмальовують брови чорною фарбою, змішаною з коричневою і бордовою.

Форму носа можна змінити за допомогою фарб і наліпок гумозу. Прямий ніс роблять, окреслюючи паралельними лініями обидві його сторони червоно-коричневим тоном, а потім розтушовуючи їх до щік. Щоб довгий ніс здавався коротшим, кінчик його затемнюють коричневим тоном, а щоб він здавався "орлиним" його горбинку висвітлюють або наліплюють гумозом. Якщо на кінчику носа поставити пляму, а вище нанести поперечну тінь то він здаватиметься кирпатим. Таким його можна зробити підтягуванням тюлевою стрічкою.



*Зміна форми носа за допомогою гумозу та підтягування.*

Створюючи національний грим, слід враховувати домінуючий колір обличчя націй. У негрів – чорний, японців, корейців, китайців – жовтий, у європейців – білий. Негри у більшості своїй мають круглі очі, кучеряве волосся, високий лоб, розширені крила носа, повні губи, білосніжні зуби, випнуту нижню щелепу. У африканських негрів шкіра більш темна, ніж у негрів Америки, а у мулатів вона світло-шоколадного кольору. Основним тоном на обличчя, шию і руки наносять темно-коричневу, або чорну фарбу. Руки можна покривати горілою пробкою, розведеною у пиві. Така фарба швидко сохне, легко змивається і не бруднить одяг. Іноді можна одягати чорні рукавички. Очі підводять чорною лінією, губи збільшують і надають їм потрібної форми, потім покривають світло-сірою фарбою.



64

Японці мають вузькі, розкосі очі, тому часто носять окуляри.

Вони мають своєрідну будову мовного апарату. Основний тон для жовтої раси отримують, змішуючи тон загару з жовтою фарбою.

Щоб підкреслити рельєф вилиць, на них наносять широкі білі доріжки,

які відтінюють коричневим тоном. Ніс не затемнюють, лише на ніздрі ставлять білі плями. Очі не підводять, тільки на внутршніх і зовнішніх кінцях повік очей зверху і знизу ставлять невеличкі короткі вертикальні риси чорною фарбою. Вони надають розкосість. Зовнішні кінці брів слід підняти, а відстань між бровами збільшити, замазуючи тоном перенісся.

Щоб передні зуби виступали наперед, під верхні і нижні губи підкладають валики з вати. Волосся у них пряме, темне, жорстке.

Ми надаємо тільки окремі деталі основ гримування. Слід пам'ятати, що в національних гримах необхідно не тільки виявити расові ознаки, а і основні риси характеру персонажу, вік, стан здоров'я тощо.

Найскладніше робити грим історичних постатей. Якщо у виконавця є хоч невелика портретна схожість із зображуваною особою, и необхідно засобами гриму ще рельєфніше підкреслити.

Актор і режисер, художник і перукар об'єднують свої зусилля, щоб відтворити зовнішньо схожий і внутршньо наповнений достовірний історичний образ.

Автору цього посібника пощастило першому на українській сцені зіграти роль Григорія Савича Сковороди. Я був близьким за віком і за походженням з великим письменником. Щоб наповнити образ, довелося перечитати, в першу чергу, твори самого Сковороди, зрозуміти його філософію, тлумачення Бога, Біблії Істини, Щастя, Змісту життя. Особливу увагу я спрямував на дослідження його епістолярної спадщини. Саме у листах було знайдено зерно світогляду і переконань гуманіста. Було перечитано безліч художніх і публіцистичних творів, у яких тенденційно, з позицій соціалістичного реалізму оцінювалась ця неординарна постать.

Паралельно йшли пошуки портретної схожості з філософом. В цьому питанні найбільше допоміг мені автор п'єси народний артист України Іван Петрович Кавалерідзе. Саме з його скульптур і робився портретний грим Сковороди. Для мене найближчим був образ, створений Іваном Петровичем і втілений у пам'ятнику, який стоїть у Лохвиці на Полтавщині. У простому одязі, з книгою і сопілкою вічно мандрує великий просвітитель по українській землі Таким я уявляв себе, і так жив у сценічному образі будучи Сковородою-Варсавою (сином світу).

До нас дійшли спогади народного артиста, головного режисера театру ім. Івана Франка Гната Юри про образ Т. Шевченка, створений незрівняним Амвросієм Бучмою на сцені.

" Я не можу забути акторів, які відтворювали дорогий-образ на сцені. У франківців це був Амвросій Бучма. Але ні, це не Бучма...

Художній грим змінив обличчя – переді мною рідні риси Тараса Григоровича. Ось прозвучали перші фрази – і ожив на сцені великий Кобзар."

Казкові грим різноманітні і різнохарактерні У казках зустрічаються звірі і люди, символічні і фантастичні образи: Правда і Кривда, Баба Яга і Змій Горинич, Русалка і Чорт, Лисиця і Вовк і таке інше.

Для створення таких гримів необхідні вигадка і художній смак винахідника. Граючи тварин, використовують маски (із пап'є-маше або

поролону), або шапки-капюшони з нашитими вухами відповідних звірів, а на обличчя наклеюють або домальовують вуси кота, борідку козла та ін. Бабу Ягу малюють старою, горбатою з великим носом і злими кругленькими очима, чорта з невеличкими ріжками, поросячим п'ятачком, маленькими круглими очима та довгим хвостом.

У аматорських колективах доводиться багато фантазувати, щоб мінімальними витратами створити казковий грим.

Якщо по ролі на обличчі необхідно мати веснянки, рани, шрами, то їх ілюзія створюється наступним чином. Шрами чи рани потрібної форми малюють тілесним тоном, змішаним з баканом, або червоною фарбою, розведеною вазеліном або гліцерином. Центр робиться більш темною фарбою, а краї висвітлюються.

Веснянки наносяться кінчиком розтушовки світло-червоною фарбою. Найбільше веснянок робиться на щоках і на носі.

Татуїровку наносять синьою фарбою, висвітлюючи краї.

Садна та смуги з синяками відтінюють синьою з червоною фарбами.

У класичних виставах широко користуються перуками, накладками, бородами, вусами. Саме вони допомагають передати стиль епохи, побут того часу. Перуки мають певні назви, які характеризують суспільний стан і національні ознаки.

Пейзанські (селянські) – з напівдовгим волоссям, прямо підрізаним на лобі.

Італійські – довгі, з дрібно завитим волоссям.

Мольєровські – довгі, з кучерями до пояса.

Французькі – білі, напудрені з косичкою.

Російські – з пробором посередині і підстрижені під скобку.

Існує безліч варіантів міських, сільських, козацьких, характерних, лисих, негритянських та інших перук та вусів. Кожна епоха мала свої моди на зачіски, вуса і перуки, це треба враховувати при постановці п'єс минулих часів.

## **ОФОРМЛЕННЯ ВИСТАВИ**

Згідно режисерського задуму і його тлумачення п'єси, ведеться робота над оформленням майбутньої вистави. Художнє оформлення вистави або будь-якого видовища може бути реалістичним, умовно-реалістичним або умовним.

Реалістичне оформлення передбачає наявність у виставі побутових, реальних предметів, меблів, тинів, парканів, хат – усього, що задіяно в п'єсі. Найчастіше автор сам дає настанови, яка повинна бути "обстава сцени".

У п'єсі "Дикий Ангел" О. Коломієць так бачить обставу сцени:

" Невеличке подвір'я. Ганок одноповерхового будиночка з прибудовою – домашньою майстернею. Посеред двору збитий з дощок стіл. Стовп.

На ньому умивальник і прилаштований телефон під дашком.

Саморобне крісло-гойдалка. Осторонь – ослінчик."



Здається, все зрозуміло. Наслідуй настанови автора, і оформлення сцени буде відповідати художньому замислу твору. На практиці "директиви" автора не завжди можна виконати. Причин у самодіяльних театрів безліч. Тут і відсутність матеріальної і технічної бази, щоб зробити відповідні декорації, і непристосованість клубної сцени до драматичних дійств і професійний рівень виконавців. Доводиться корегувати драматурга відповідно до можливостей колективу.

Умовно-реалістичне оформлення сполучає побутові деталі з умовними елементами.

Умовне оформлення розраховане на максимальну роботу уяви глядачів.

Іноді однією деталлю або фрагментом оформлення можна сказати більше, ніж важкими, громіздкими декораціями.

Можна використовувати і так званій сімультанний метод оформлення, коли на сцену виносять табличку з написом місця дії, або просто голосом оголошують, що і де буде відбуватися.

Метод оформлення вибирається відповідно задуму режисера, щоб підсилити надзавдання вистави і допомогти акторам діяти у запропонованих обставинах. Отже, оформлення є одним із способів розкриття ідейного змісту драматичного твору. До участі в оформленні залучаються гуртківці, їх пропозиції обговорюються і колегіально визначаються кращі проекти. Можна звернутися до студії живописців або до окремих здібних художників з пропозицією творчої співдружності. У будь-якому випадку аматорському режисеру доводиться придумувати, створювати, конструювати декорації самому.

Розроблений план оформлення накреслюється у ескізах і переноситься на макет. Макет становить собою мініатюрну сцену з відповідним оформленням кожної яви. Після погодження макету з режисером-постановником і художньою радою складається кошторис на усі матеріали, які будуть використані на оформлення, костюми та бутафорію. Визначається час, необхідний для виготовлення оформлення вистави. Коли виготовлене оформлення, призначається монтувальна репетиція, на якій художник і режисер перевіряють відповідність втіленого задуму вистави, наявність реквізиту та його місце на сцені. На завершення переглядаються костюми персонажів. Актори у костюмах виходять на освітлену сцену, художник і режисер при потребі роблять виправлення недоліків чи помилок.

Завершується процес світломонтажною репетицією з повним оформленням сцени та в костюмах. Підбирається оптимальна світлова партитура до кожної яви, визначається час на перестановку декорацій між картинами. Паузи між картинами не повинні бути більше однієї хвилини. Тривалі перерви на зміну декорацій руйнують цілісність сприйняття вистави, негативно діють на глядача. Треба враховувати, що театральна правда відрізняється від життєвої. Все побачене на сцені повинно бути художнім віддзеркаленням життя. Оформлення пробуджує творчу уяву глядача і актора через художній образ. Не варто переобтяжувати сцену численними деталями,

необхідно акцентувати на головному у сценічній композиції.

Через оформлення сцени драматург, художник, режисер і актори "домовляються" з глядачами про певний рівень театральної умовності сценічного дійства. Рівень умовності визначається жанром п'єси. А також розумінням режисером ідеї та жанру майбутньої вистави.

Режисер може своїм баченням, своїм трактуванням змінити авторський жанр та ідейне спрямування п'єси.

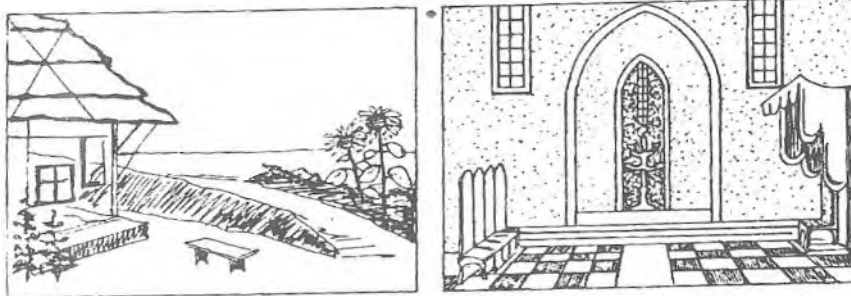
Надзавдання і жанр вистави диктують вибір оформлення. Реалістичні побутові драми відмінні від романтичної, а легкий водевіль – від психологічної п'єси.

Велику роль на сцені грає автентичність речей. Ті поодинокі деталі меблі, реквізит, які увійдуть у виставу, повинні бути справжніми, адже з ними буде діяти жива людина – актор!

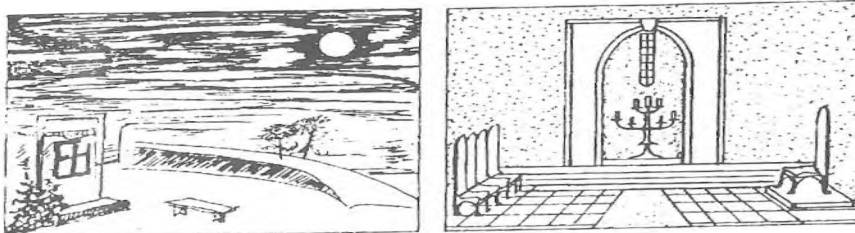
Режисер створює оформлення через визначення надзавдання, жанру і зорового образу вистави. Не ігноруючи ремарки автора, створивши дійову партитуру, режисер разом з художником і акторами створює особливий світ сценічної правди.

Дух п'єси, її суть виражається у надзавданні, наскрізній дії і головному драматичному конфлікті. Саме у цих складових ключ до створення переконливого і виразного образу вистави.

### **Зразки оформлення**



*Реалістичне оформлення.*



*Умовно-реалістичне оформлення.*

## ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ

Костюми персонажів доповнюють оформлення вистави. Режисер і художник по костюмах повинні враховувати історію, епоху, у якій відбувається дія п'єси, політичний, економічний, національний та культурний рівень суспільства.

Кожний народ віками створював свій національний костюм, відповідний віковим групам і соціальному стану. Необхідно також враховувати моду на одяг та взуття тієї епохи, у якій діють герої п'єси.

У старій французькій енциклопедії записано, що костюм – це частина декорації, яка знаходиться в руках актора. У цьому визначенні міститься глибокий зміст. Театральний костюм – це і зовнішні ознаки, і характеристика сценічного персонажу, і засіб впливу на глядача. Вдало підібраний костюм допомагає актору створювати художній образ.

Костюм підкреслює національні ознаки, характерні риси часу, виражає смаки, бажання, настрої персонажу. Він може змінити фігуру актора, згідно образу, віку та моди. Навіть колір одягу може бути засобом характеристики персонажу. Силует костюма може дати образні аналоги, створити гротеск, карикатуру, сатиричний образ.



*Українські чоловічі костюми.*



72



*Українські жіночі костюми.*



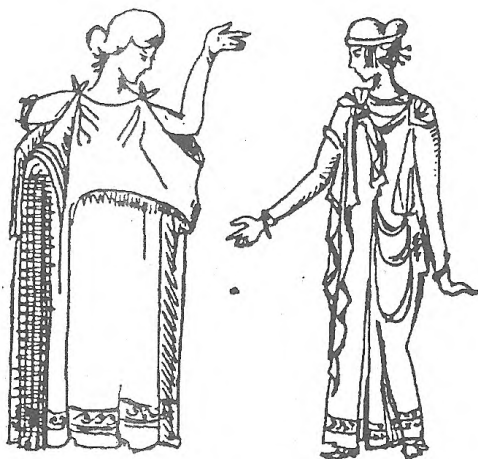


*Костюми Стародавнього Єгипту та Ассирії.*



*Російські чоловічі костюми.*

*Костюми  
Стародавньої Греції  
та Стародавнього Риму.*





*Західноєвропейські костюми.*





*Західноєвропейські костюми.*



*Західноєвропейські костюми.*

## СВІТОВІ ТА ЗВУКОВІ ЕФЕКТИ У ВИСТАВАХ

Крім освітлення сцени, за допомогою апаратури можна добитися зображення диму, заграви, сходу сонця, місяця, зірок, снігу, хуртовини тощо. Така освітлювальна апаратура продається у спеціалізованих магазинах, але самодіяльні умільці можуть виготовити такі прилади самі.

Флюзію "дощу" на сцені можна створити за допомогою натягнутих навскоси ниток, які підсвічені з боків. Можна розсівати зверху овес, підсвічуючи його променями. "Місячну доріжку" роблять капроновими нитками, які натягують у декілька рядів, потім підсвічують, одночасно перебираючи нитки гусячим пером. "Зорі" імітують, розташувавши лампочки від кишенькового ліхтарика на театральні сітці. Такі "зірки" можуть мерехтіти, якщо лампочки підключити до перемикача струму. "Палаючу свічку" роблять теж за допомогою маленької лампочки, що блимає, бо на сцені не можна користуватися відкритим вогнем. Щоб передати ефект "падаючого снігу", сиплють зверху на сцену дрібно порізаний білий папір (1 x 1 см). Хуртовину створюють за допомогою декількох потужних вентиляторів, які з-за куліс видувають на сцену дрібно порізаний папір. "Пожежу і вогнище" роблять так: з легкої білої тканини вирізують язики полум'я, прикріплюють їх до металевої сітки чи рами, знизу ставлять вентилятор і підсвічують червоним.

Звукові та шумові ефекти тісно пов'язані з подіями на сцені. Навіть один передчасний або запізнений постріл зіпсує виставу. Звукошумова партитура вистави повинна допомагати акторові відтворювати художню правду життя. Режисер повинен провести кілька спеціальних репетицій із шумовими ефектами.

"Гул натовпу" чи "грім" можна відтворити двома листами дахового заліза, які підвішені на ремінних пасах, на спеціальній рамі.

Стукаючи пальцями, б'ючи киянками чи щітками по листах, можна створити відповідний звук. За допомогою звичайних залізних листів можна створити ефект "кулеметної чи автоматної стрільби", "шум дощу", "завивання вітру" тощо. "Гарматні вибухи" отримують від удару киянкою по барабану, а потім добре трясуть залізний лист. Постріл з рушниці чи пістолета відтворюють ударом дерев'яної киянки по листу заліза, прибитому до дерев'яної рами. "Посвист вітру" створюється спеціальним ребристим барабаном, що крутиться на верстаку. На ребра барабана перекидається шовкова тканина, прикріплена одним кінцем до верстака, а другий висить під вагою рейки. Чим швидше оберти барабана, тим сильніше "віє вітер". "Стукіт копит" коня досягається за допомогою пари дерев'яних брусків, що мають форму копит. Усередині брусків робляться заглиблення діаметром 10-12 см. Коли цими "копитами" вдаряти одне об одне з певними інтервалами, то отримаємо звук, який точно імітує стукіт копит. Ряд шумів можна імітувати за допомогою музичних інструментів або голосу.

Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9-ти т. – Т. 3. Работа актера над собой. – Ч. 2 – Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М., 1990

Вышло так, что после затянувшейся сегодняшней дневной репетиции ученикам негде было собраться, чтоб выслушать замечания Ивана Платоновича. Везде по фойе и уборным началась уборка и приготовление к вечернему спектаклю. Пришлось устроиться в большой общей уборной сотрудников.

Там уже были приготовлены костюмы, парики, гримы, мелкие аксессуары.

Ученики заинтересовались всеми вещами и произвели беспорядок, так как бесцеремонно брали вещи и клали их не на свои места; я заинтересовался каким-то поясом, рассматривал его, прикладывал к себе и забыл его на одном из стульев. За это нам сильно нагорело от Ивана Платоновича, и он прочел нам целую лекцию по этому случаю.

– После того как вы создадите хоть одну роль, вам станет ясно, что значат для артиста парик, борода, костюм, бутафорская вещь, нужные для его сценического образа.

Только тот, кто проделал тяжелый путь искания не только души, но и телесной формы изображаемого человека-роли, зачавшегося в мечте актера, создавшегося в нем самом и воплотившегося в его собственном теле, поймет значение каждой черточки, детали, вещи, относящихся к ожившему на сцене существу. Как томился артист, не находя наяву того, что мерещилось и дразнило его воображение. Велика радость, когда мечта получает материальное оформление.

Костюм или вещь, найденные для образа, перестают быть просто вещью и превращаются для артиста в реликвию.

Горе, если она потеряется. Больно, когда приходится уступать ее другому исполнителю, дублирующему ту же роль.

Знаменитый артист Мартынов говорил, что когда ему приходилось играть роль в том самом своем сюртуке, в котором он приходил в театр, то, войдя в уборную, он снимал его и вешал на вешалку. А когда после гримировки наступало время идти на сцену, он надевал свой сюртук, который переставал для него быть просто сюртуком и превращался в костюм, то есть в одеяние того лица, которого он изображал.

Этот момент нельзя назвать просто одеванием артиста. Это момент его о\_б\_л\_а\_ч\_е\_н\_и\_я. Момент чрезвычайно важный, психологический. Вот почему истинного артиста легко узнать по тому, как он обращается, как он относится к костюму и вещам роли, как он их любит и бережет. Не удивительно, что эти вещи служат ему без конца.

Но рядом с этим мы знаем и совсем другое отношение к вещам и костюмам роли.

Многие артисты, едва окончив роль, на самой сцене срывают с себя

парик, наклейки. Иногда тут же бросают их на сцене и выходят раскланиваться с своим намазанным лицом с остатками грима. Они на ходу в уборную расстегивают, что можно, а придя к себе, швыряют куда попало все части своего костюма.

Бедные портные и бутафоры рыщут по всему театру, чтоб подобрать и сохранять в порядке то, что в первую очередь нужно не им, а самому же артисту. Поговорите о нем с портным или бутафором. Они вам характеризуют таких артистов целым [поток] бранных слов. Они вырвутся у них не только потому, что неряха доставляет им много хлопот, но и потому, что костюмер и бутафор, нередко принимающие близкое участие в создании костюма и реквизита, знают их значение и цену в нашем художественном деле.

Стыд таким актерам! Постарайтесь не походить на них и учитесь беречь и любить театральные костюмы, платья, парики и вещи, ставшие реликвией. Каждой такой вещи должно быть свое определенное место в уборной, откуда артист ее берет и куда он ее кладет.

Не надо забывать, что среди таких вещей существует немало музейных предметов, повторить которые невозможно. Утеря или порча их оставляют пробел, так как не так-то легко хорошо подделать древнюю вещь, обладающую трудно передаваемой прелестью старины. Кроме того, у подлинного артиста и любителя антикварных редкостей они вызывают особое настроение. Простая бутафорская вещь лишена этого свойства.

\* \* \*

С таким же и еще большим почтением, любовью и вниманием должен относиться артист к своему гриму. Его надо накладывать на лицо не механически, а, так сказать, психологически, думая о душе и жизни роли. Тогда ничтожная морщина получает свое внутреннее обоснование от самой жизни, которая наложила на лицо этот след человеческого страдания.

Станиславский в своей книге говорит об ошибке, которую часто делают актеры. Они тщательно гримируют, костюмируют свое тело, но при этом совершенно забывают о душе, которая требует несравненно более тщательной подготовки к творчеству и спектаклю.

Поэтому артист прежде всего должен помнить о своей душе и заготовить для нее как п р е д р а б о ч е е с о с т о я н и е, так и самое с ц е н и ч е с к о е с а м о ч у в с т в и е. Нужно ли говорить, что об этом следует позаботиться в первую очередь как до, так и после прихода в театр на спектакль.

Подлинный артист, занятый вечером в спектакле, помнит и волнуется этим с самого утра, а нередко и накануне каждого сценического выступления

## РОЗДІЛ ІІІ ДОВІДКОВІ МАТЕРІАЛИ

Патріс Паві

Словник театру. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 640 с.

### АКТОР (С. 34)

#### 1. Провідна істота

Граючи роль або втілюючи якусь дійову особу\*, актор посідає у театральному дійстві центральне місце. Він є живою ланкою між текстом автора, вказівками режисера щодо гри та поглядом і сприйманням на слух глядача. Зрозуміло, історія театру через таку імпульсивність ролі актора робила його то людиною, вартою особливих похвал і міфічності, "священним чудовиськом", то зневаженою істотою, якої люди майже інстинктивно бояться та від якої сахаються.

#### 2. Відстань та близькість

До початку XVIII ст. термін "актор" позначав дійову особу п'єси. Пізніше того, хто тримає роль, веде сцену; й нарешті *артиста*\*. Західноєвропейська традиція, згідно з якою актор втілює дійову особу, видаючи себе за неї, робить його насамперед на сцені фізично присутнім, що підтримує справжні стосунки з глядачем, так би мовити "на відстані подиху". Останньому пропонується безпосереднє відчуття пластично-дотичного, але водночас і ефемерно-невловимого контакту з актором, щойно той вийшов на сцену. Побуває думка, ніби-то в актора "вселяється" інша особа і його метаморфозує. Це вже не він, а сила, що спонукає його діяти у личині іншої сили: романтичний міф про актора як про "божественне право", де зникає різниця між сценою та життям. Тут маємо тільки віртуальний аспект зв'язку актора з дійовою особою. В інших випадках він вказує на чітку відстань між собою і виконуваною роллю. Таким є брехтівський актор (штучна конструкція). Тут ми стикаємось з геть-таки старою дискусією між прихильниками "щирого" актора, який відчуває, переживає всі емоції дійової особи, і прихильниками типу актора, спроможного усвідомлювати ці емоції та їх передавати ("чарівна лялька на нитці, за яку смикає поет, і за кожним словом нав'язує їй принагідну форму") (Дідро. "Парадокс про актора", 1775). Питання про щирість актора іноді переходить у конфлікт між двома концепціями щодо його майстерності : актор/король, який імпровізує і творить невимушено, часто-густо з витівками блазня або ж "священного монстра"; та актор - надмаріонетка\* [Крейг (Craig)], якою керує режисер.

### **3. Формування актора (С. 35)**

Підготовка актора як окрема дисципліна раніше не існувала або була тільки засвоєнням техніки певних традицій та йшла в парі з узагальненням досвіду режисера. Процес становлення актора має на меті розвиток особистості взагалі: голос, тіло, інтелект, чутливість, усвідомлення драматургії та суспільної ролі театру. Сучасний актор назавжди порвав з дилемами та міфами про актора-господаря чи актора-раба. Йому належить скромно виконувати свою роль, проте обов'язково з погляду інтерпретатора, а не з погляду дійової особи, тобто у площині тексту та його сценічного втілення.

### **4. Речник**

Актор завжди залишається інтерпретатором і речником тексту та дії. Водночас він є особою, яка означає текст (роль тексту — бути методичною конструкцією з моменту його прочитання), і особою, яка по-новому з кожною новою інтерпретацією означає текст. Застосування міміки дозволяє акторові вдавати, ніби він сам вигадує слова та дію, які насправді йому продиктовано текстом, фабулою, стилем гри, нарешті, імпровізацією. Актор бавиться словом, вимовляючи його у відповідному для логіки вистави місці та звертаючись до глядача (разом із партнерами), хоча не допускає глядача до відповіді. Актор удає дію, видаючи себе за її протагоніста, виведеного у фіктивній площині. Водночас він виконує сценічні дії і залишається до решти сам собою, хоча й зберігає властивість навіювати присутнім ті чи інші думки. Двоякість: жити і щось демонструвати, бути самим собою й іншим, перебувати текстуальною особою й тілесною істотою. Так виглядає зваблива ознака функцій актора.

### **5. Актор - продуцент і продукт**

Окрім цих своїх інформаційних дій актор є ще й носієм знаків, середохрестям повідомлень про розказувану історію (місце актора у площині фікції), про психологічно-жестову характеристику дійових осіб, про зв'язок зі сценічним простором і розвитком вистави. Так він втрачає притаманну йому ауру загадковості, потрібну для процесу означування та інтеграції у цілість вистави. Навіть якщо у виставі функція актора є відносною й замінною (на предмет, декорацію, голос чи ігровий механізм), він залишається ядром усіх театральних експериментів та естетичних течій (від часу появи театральних постанов). Актор сприймає свою роль як роль одного з учасників вистави. Він її усвідомлює відповідно до педагогіко-стратегічних завдань театру. Він часто полишає спробу легковажно імпрорізувати, щоб не обманювати публіку. І сьогодні нас цікавить не тільки природність актора, але також його праця, техніка тіла та дихальні зусилля.

Порівн.: присутність, поетика, ритм, актор.

## АМПЛУА (С. 36-37)

Тип *ролі\** актора, що відповідає його вікові, зовнішньому виглядові й стилю гри. Наприклад, амплуа "субретки", "першого коханця" тощо.

Амплуа залежить від віку, морфології, голосу й особистості актора. Розрізняють, зокрема, комічні та трагічні амплуа. Існують його численні класифікації. Кодифікація амплуа свідчить про потребу законотворення в мистецькій галузі на кшталт законодавчих актів Наполеона Бонапарта, який у своєму московському декреті опублікував перелік амплуа. Будучи поняттям - "байстрюком" між *дійовою особою\** й актором, який її втілює, амплуа виступає синтезом фізичних, моральних, інтелектуальних і соціальних рис. Класифікація амплуа можлива за різними критеріями:

- соціальний рівень: король, слуга, васал;
- костюм: плащ як роль (перші ролі та засновники комедії); корсет як роль (наприклад, селянки в комічній опері в корсетах і спідничках);
- характер: хитрун, закоханий, зрадник, шляхетний батько, дуенья.

Відійшла в минуле "фізіологічна" концепція акторської ролі, котра базувалася на тому, що актор повинен відповідати певним типам репертуару й утілювати дійову особу. Цю концепцію можна було зустріти у виставах міщанської драми, класичної комедії та *комедії дель арте\**. Нині, принаймні в американському театрі, її вже не дотримуються. Однак, скажімо, в Мейєрхольда (Mejerhold, 1975 : 81-91), спостерігаємо її відновлення, хоча вже в зовсім іншому контексті.

**Порівн.:** тип, характеризування, стереотип, розподіл ролей.

## АРТИСТ (С. 50-51)

### 1. Артист

У наш час це також актор\* у трагедії, комедії, драмі та інших виставах. В античності "артиста" іноді протиставляли "акторові трагедії". Тепер це поняття охоплює усіх артистів сцени. Таким чином, ми маємо термін, що якнайточніше пасує до різного роду жанрів та стилей. І, навпаки, Л.Жуве продовжував теоретичну традицію початку ХІХ ст. та традицію Дідро, систематизуючи імпліцитну дискусію між поняттями "актор" і "артист". Актор спроможний виконати тільки обмежену кількість ролей, що відповідають його амплуа та індивідуальній уяві. Він достосовує ролі до особистого внутрішнього світу. Артист грає усі ролі, ховається за зображуваною дійовою особою і є "трудівником" сцени. Таке протиставлення породжує інше протиставлення. Йдеться про "актора" як драматургічну функцію і протагоніста у грі, а про "артиста" як особу, зайняту в театральній професії і завжди присутню у фіктивній ролі, яку він втілює.



## 2. Статус артиста

В епоху класицизму "артист" - це термін для визначення ремесла та стану акторів ("Придворні артисти", 1658; "Французькі Артисти", 1680). Тривалий час артиста зневажали в суспільстві.

Проте в наш час він здобув певний престижний суспільний статус, оскільки йому вдається "проймати душу" глядача. Естетична роль артиста надзвичайно різнобічна й не окреслена чітко. Після "моди" на великих акторів і акторський театр (кінець XIX ст.) прийшов період режисерського театру. Мейєрхольд з цього приводу зазначав: "Режисерові не слід брати до серця конфлікти з відомим актором, навіть якщо між ними виникне бійка. Позиція режисера несхитна, бо на відміну від актора він знає (принаймні повинен знати), з чим завтра виступатиме театр. Він уболіває за "ансамбль", тобто за щось більше, ніж актор" (Мейєрхольд, 1963 : 283).

## 3. Емансипація артиста

В наш час існує тенденція повернення до актора та колективного задуму вистав, створених на базі позатеатральних матеріалів (репортажі, колажі текстів, жестикуляційні *імпровізації\** тощо). Оскільки артист втомився від ролі "підсилювача" *режисера\** (законодавця, тирана) й *драматурга\**, сповненого ідеологічних питань, то він вимагає для себе права бодай на частку власної творчості. У виставі характер фетишизації п'єси як "пам'ятника" втрачається, і пропонуються тільки сценічні моменти.

## 4. Артист як комедіант

У театральному жаргоні "комедіант" - це артист, що приховує власні почуття й ризикує перетворитися на лицеміра. Акторське "лицемірство" змушує його хапатися за усі можливі засоби не на користь колег, дійової особи, театральної ілюзії та закомплексованого глядача, якого примушують захоплюватися цим театральним "створінням". Поза соціальним зубожінням ремесла комедіанта ми вбачаємо в його "лицемірстві" ознаку демагогічної змови з публікою, яка усвідомлює, що артист є віртуозним володарем своєї долі й навіть спроможний продемонструвати, що зупинить, якби знадобилося, на мить свою гру.

## БРЕХТІВСЬКИЙ ТЕАТР (С. 55)

Означення "брехтівський" походить від прізвища німецького драматурга Бер-тольта Брехта (1898-1956), засновника театру, який називали то *епічним\**, то критичним, то діалектичним чи соціалістичним, а також театром ігрової техніки, спрямованої на активізацію глядачів, завдяки, зокрема, демонстративному характерові гри актора.

Цей термін часто-густо застосовується для позначення такого стилю постанови, що наполягає на історичному характерові представленої реальності (*історизація\**) та спонукає глядача задумуватися над виставою, а також не піддаватися трагедійно-драматичному чи просто ілюзійному характерові п'єси.

"Брехтівський театр" часто відсилає до "політики знаків": сцена та текст стають місцем практикування всіх театральних діячів, які маркують дійсність системою і естетичних (запущених у матеріал або мистецтво сцени), і водночас політичних (взятих з критичної реальності замість пасивного копіювання реальності) знаків. Брехтівська "система" - залежно від акцентування її антидраматичного (епічність) і реалістично-діалектичного аспектів (поєднання взаємопротилежних принципів, як-от ідентифікація та дистанціювання) — не несе у собі нічого філософічно закостенілого з готовими рецептами для постанови. Ця система, навпаки, дає змогу вільно ставити п'єси відповідно до вимог тої чи іншої епохи та в ідейному контексті часу. Однак ми бачимо, як у п'ятдесятих і шістдесятих роках ХХ ст. існувало чимало труп та молодих акторів, які тільки те й чинили, що сліпо копіювали брехтівський "стиль" (певний тип матеріалів та кольорів, сценічна скупість, тип дистанційованої гри), не дбали про адаптацію естетичних засобів до історичного аналізу дійсності, а отже, до нового способу ставлення п'єси. Тому слово "брехтівське" у наш час вживають то похвально, то "по-синівськи", то образливо й іронічно, коли потрібно підкреслити непростий зв'язок (і зі значної відстані теперішності) сучасного театру з цим уже класиком, яким був "нещасний ББ".

**Порівн.:** експериментальний театр, оповідь.

### **ВІЗУАЛЬНІСТЬ І ТЕКСТУАЛЬНІСТЬ (С. 70-72)**

У театрі розрізняють дві основні складові будь-якої вистави, що визначаються низкою чинників:

- візуальність: гра актора, іконічність сцени, сценографія, сценічні образи;
- текстуальність: драматичне й текстуальне мовлення, символічність, система довільних знаків.

Якщо зрозуміло, що постава є конфронтацією тексту й сцени; що вона є реалізацією процесу висловлювання тексту, то, з іншого боку, набагато слабше розроблено спільні властивості цих двох систем. У різних порівняльних дослідженнях, починаючи від Лессінга в царині малярства та поезії ["Лаоокон" ("Laookon", 1766)] і закінчуючи Якобсоном (Jacobson, 1971) в галузі системи візуальних і слухових знаків, показано, що опозиції між знаками, не є абсолютні. Йдеться радше про магістральні тенденції, ніж про абсолютні опозиції між ними, бо в розпалі театральної дії ми, очевидно, неспроможні дошукуватися способу творення кожного знаку і ставити питання, чому власне виникає те чи інше враження від спектаклю як цілості та синтезу видів мистецтва (*синтетичний твір\**).

### **Схема опозицій**

#### **Візуальність/Текстуальність**

Принцип сикронності. Принцип послідовності. Фігури й кольори простору. Вимовляння звуків у часі. Просторова суміжність. Часова

тривалість. Можливий постійний образ. Біжучість тексту. Безпосереднє спілкування. Спілкування через оповідача (актора), через систему довільних знаків. Просте бачення візуальних чинників. Складне бачення слухових чинників. Можливий пошук об'єктів. Можлива оповідь про епізоди. Референт, виведений на сцені. Референт як символ та уява (перегукується зі знаками). Можливе введення означених тексту. Можливе пояснення тексту як наслідок привнесених візуальних знаків .

Вказівки щодо ситуації процесу. Ситуація процесу висловлювання, висловлювання призначена для відтворення .

Складна вербалізація візуального. Складна диференціація знаку (конкретизація) тексту

## **2. Голос як посередник**

Актор - це "мовленнєвий образ". Іноді текст "ілюструють" образом. Буває навпаки. Образ неможливо зрозуміти без "легенди" тексту. Тут синхронність буває настільки досконалою, що ми навіть забуваємо, що вона отримує два значення, переходячи без труднощів від одного значення до іншого [Вельтрусський (Veltrusky, 1941, 1977); Паві (Pavis, 1976 a)]. Постава є регулюванням текстуальних і візуальних елементів, усвідомленням того факту, що синхронність (банальна і очевидна в реальному житті) в театрі - це художній засіб. Фізична присутність актора монополізує увагу глядачів і наголошує на нематеріальному сенсі твору: "В театрі знак, що його творить актор, з огляду на природу знаку підкоряться комусь, тяжіє до монополізації уваги глядачів, нехтуючи матеріальним значенням лінгвістичних знаків. Це тенденція до відвернення уваги від тексту й надання значення фізичним діям, ба навіть фізичній подобі сценічного персонажа і т.д.[...] Оскільки мовна семіотика та семіотика гри діаметрально протилежні сутності в плані фундаментальних характеристик мови й гри, то існує діалектична напруга між драматичним текстом і актором передусім на основі акустичних складових мовного знаку як інтеграційного елементу вокальних ресурсів, які використовує актор" [Вельтрусський (Veltrusky, 1977 : 115)].

**3.** Постава - це прочитання тексту в дії: драматичний текст є не індивідуальним, а можливим прочитанням як результат текстуальної конкретизації і власне конкретизації, тобто сценічної реалізації. Прочитання постави і драматичного тексту урізноманітнюють різні оповісники (актор, сценограф, освітлювальник і т.д.). Постава завжди є притчею про неможливість взаємообміну між вербальністю та невербальністю. Невербальність (тобто зображення та вибір ситуації процесу висловлювання) залучає вербальність, підсилюючи процес висловлювання, так ніби драматичний текст (коли його "виставлено" на сцені) "заговорив" сам по собі без написання іншого тексту завдяки сказаному слову та показаному на сцені образу. Постава "розказує", показуючи. Вона "розказує" без розказування. Заперечення (у Фройда *Verneinung*) - це спосіб її природного існування. Постава (навіть найпростіша та легкодоступна) "пересуває" текст: він

починає промовляти так, як жоден театральний: несказані слова у прямому значенні. Співвідношення між візуальністю і текстуальністю завжди неоднозначне, зокрема, у новаторському театрі, оскільки зір і слух реагують на різні ритми: "Слова адресовано слухові, а пластика зору. Таким чином, уява спрацьовує під впливом двох вражень - візуального й слухового. Колишній театр від нового відрізняє те, що в новому театрі і пластика, і слова залежать від власного ритму й принагідно розходяться між собою" [Мейерхольд (Mejerchold, 1973 : 117)].

**Порівн.:** текст і сцена, театральний знак, постава, ситуація процесу висловлювання, внутрішній простір, семіологія.

## **ГЕРОЙ (старогрец. *herós* "напівбог", "богоподібна людина") (С. 79-81)**

### **1. Герой як нульовий рівень**

Герой у старогрецькій міфології вважався персонажем, піднесеним до рівня напівбога. Герой у драматургії - це тип *дійової особи* \*, наділеної надзвичайною силою. Його можливості й риси характеру порівняно з простими смертними набагато ефектніші. Проте "поява героя заспокоює уяву людини" [М.Оже (M.Auge. "Genie du paganisme")], а коли він не чинить нічого неймовірного і не викликає в глядача захоплення собою, не спричиняє катарсису, то в ньому можна вбачати принаймні "дійову особу, яка виступає з миттєвим найяскравішим емоційним забарвленням" [Томашевський (Tomachevski in Todorov, 1965: 295)]. У трагедії це емоційне забарвлення полягає в показі *жахів\** та *жалості\**, внаслідок чого ми найбільш адекватно ідентифікуємо себе з персонажами. *Ідентифікація\** залежить від сприймання публікою дійової особи, тобто героєм є той, про кого кажуть, що він герой, і з огляду на це практично неможливо дати загальне визначення поняття "герой".

### **2. Класичний герой**

У вузькому значенні слово герой тісно пов'язане з трагічними історіями королів та принців, існує тільки в драматургії. Отож *ідентифікація\** із ним глядача-це цілеспрямований процес у напрямі до недосяжної міфічної особи. Вчинки героя повинні виглядати взірцевими, а його доля - добровільно обраною. Герой, однак, потрапляє в трагічну ситуацію внаслідок дії сліпого божественного, але незаперечного закону та нещасливого, але вільного сумління (*трагізм\**). Риси класичного героя ідеально збігаються з його вчинками. Він протистоїть ворогам у боротьбі й моральному конфлікту з собою, відповідає за власні провини й мириться з суспільством або самим собою в момент трагічного падіння. Персонаж героя реалізується тільки тоді, коли суперечності в п'єсі (соціальні, психологічні й моральні) містяться виключно в його сумлінні: герой - це мікрокосмос драматичного світу. Гетель відповідно до трьох історичних та естетичних фаз (див. його працю "Естетика") розрізняє три типи героя: - епічний герой, якого розчавлює доля

в його боротьбі проти сил природи (Гомер); - трагічний герой концентрує в собі завзяття й бажання діяти, яке стає для нього фатальним (Шекспір); - драматичний герой узгоджує власні почуття та завдання, нав'язані йому зовнішнім світом і таким чином уникає цілковитого знищення. Для такого типу статус "герой" підходить абсолютно - і щодо визначної людини, про подвиги якої розказують, і щодо дійової особи в театрі.

Один з приписів трагедії полягав колись у тому, що автор повинен був обирати героїв серед високопоставлених осіб. Така класифікація змішувала дві речі: по-перше, вона задовільняла смаки аристократичної публіки, якій пропонували її ж підлабузницький портрет (політична мотивація); по-друге, репрезентувала персонажів, які виконували і справді визначальну роль в історичному розвитку й заслуговували на ймення героя. Друга вимога (до історичного героя) цілком правомірна в драматургії, яка завше спрацьовує на апріорно "драматизованому" матеріалі, тобто використовує індивідів "світового історичного значення" (Гегель), а вони, своєю чергою, концентрують у собі поле протиборства сил та соціальних конфліктів. Відтак для цих героїв із реального життя та їхніх конфліктів конче потрібна лише природна драматична форма.

### **3. Розширення значень поняття "герой"**

Починаючи ХІХ ст., герой характеризує і трагічну дійову особу, і комічну фігуру. Він втрачає значення винятковості й міфічності й залишає за собою тільки значення головного персонажа епічного або драматичного твору. Герой буває то негативним, то колективним (народ у деяких історичних драмах ХІХ ст.), то самовпевненим і зв'язаним з новим суспільним ладом (позитивний герой в соціалістичному реалізмі). В історії літератури спостерігаємо низку послідовних зменшень значення героя. У класичній трагедії його представлено в повній величчї ізоляції. Пізніше, у міщанській драмі, він стає представником класу буржуазії, яка намагається продемонструвати тріумф її індивідуалістських цінностей. Натуралізм і реалізм показують жалюгідного пропащого героя, яким керує соціальний детермінізм. У театрі абсурду відбувається повне падіння героя, з якого роблять метафізичну дезорієнтовану особу без натхнення (Йонеско, Бекетт). Брехт свого часу вже підписав був смертний вирок героєві, відмовившись від його репрезентації на користь показу колективу, "вихованого в капіталістичному виробництві або взятого під опіку робітничим класом". "Неможливо в наш час збагнути вирішальні події епохи з погляду індивідуумів, і ці події уже не можуть визначатися індивідуалістськими особистостями" (Brecht, 1967, vol. 15:274). Сучасний герой уже не може впливати на події, не має власного погляду на реальну дійсність. Він поступається місцем організованій або аморфній масі. "Індивідуалістські особистості повинні передати свою функцію великим колективам" [Дюрренматт (Dürrenmatt, 1970:44)]. Відсутність героя перетворюється на узагальнений глум, оскільки "бракує його справжніх репрезентантів героя, а трагічні герої позбавлені імен [...], секретарі Креона цураються ситуації

Антигони" (Так само, 1970:63).

#### 4. Антигерой

Починаючи з кінця XIX ст., а в сучасному театрі й поготів, герой існує хіба що в рисах свого іронічного або гротескного візаві: антигероя. Оскільки всі характерні для класичного героя тепер цінності подибуємо досить рідко, антигерой з'являється як єдина альтернатива до опису діянь людини [Дюрренматт (Dürrenmatt, 1970)]. У Брехта людина постійно демонтується (наприклад, "Людина- це людина"), зводиться до індивіда, розтерзаного суперечностями, інтегрованого в *історію\**, яка його детермінує так, то він цього навіть не усвідомлює. Герой не витримує переоцінки цінностей і розпаду власного сумління. Він мусить (щоб вижити) або ставати блазнем, або сміхотворною істотою в манері Бекетта.

**Порівн.:** класична драматургія, протагоніст, гамартія.

#### ГЛЯДАЧ (С. 81-82)

1. Тривалий час про глядача було забуто, бо вважали його "беззначеннєвою" кількістю. У наш час глядач - предмет першочергового вивчення у *семіології\** та естетиці *сприймання\**. На жаль, не існує: єдиного погляду, що дозволив б інтегрувати різні підходи до питання про глядача в одну галузь знань; соціологія, *соціокритика\**, психологія, семіологія, *антропологія\** тощо. Непросто передбачити наслідки спроб відділити глядача як індивіда від публіки як колективного агента. Через глядача-індивіда протікають ідеологічні та психологічні коди численних груп, а зал утворює, іноді одну субстанцію, одне тіло, що реагує, єдиним цілісним блоком (*активність глядача\**).

2. Соціологічний підхід до цього питання найчастіше обмежують вивченням складу публіки, її соціо-культурним походженням, смаками та реакціями [Гурдон (Goudron, 1982)]. *Анкету\** і тести під час і після спектаклю дають змогу опрацювати висновки щодо постави, розглянути реакцію публіки на виставу як сукупність стимулів. Отож саме експериментальна психологія, ба навіть фізіологія беруться за вивчення цього питання, "враховуючи" сприймання глядача. Проте ніхто не Гарантуватиме ідеального розуміння процесу інтелектуального впливу постави на публіку. Варто пов'язати цю соціологічну модель зі сприйманням театральних форм, не виводити опозиції між статистичними кількісними даними та якісним сприйманням форм, бо, як відомо (і таким міг би бути девіз соціокритики), "все, що є насправді суспільним у літературі - то це форми" [Лукач (Lukacs, 1961; 71)].

3. Семіологію цікавить питання глядачевого розуміння вистави на основі серії знаків, конвергенції і розходження між різними означеними (план змісту). Поведінка (і насолода) глядача залежать від його мінімального вибору та найменших дій для фокусування, відкидання, комбінування, порівняння сценічного дійства. Така поведінка виливає, зі свого боку, на реалізацію вистави: "Вплив театрального дійства на глядача, - як зазначав Брехт, - не є явищем, незалежним від впливу глядача на актора. В театрі

публіка регулює виставу" (Brecht, 1976 : 265).

4. Естетика сприймання потребує імпліцитного або ідеального глядача. Вона спирається на принципи (насправді геть-таки сумнівні), що поставу слід сприймати й розуміти в одній-єдиній манері, бо все в ній скомпоновано з орієнтацією на "всесильного" глядача. Насправді все інакше: саме погляд і прагнення глядача/глядачів є сценічною творчістю, бо надає сенс сцені, задуманій як змінна множинність оповісників. Насолода глядача (коли він сприймає такі моменти процесу висловлювання) буває різною: піддатися омані ілюзії, повірити й не повірити (*заперечення\**), податися назад в іпофонічну ситуацію, коли нерухоме тіло експериментувало, не надто наражаючись на небезпечні, страшні або реальні ситуації. Публіці як товариству з обмеженою уразливістю не має причин боятися спектаклю. Однак коли в кіно фантазм миттєво активізується, а психоз проймає душу публіки, то в театрі глядач усвідомлює умовність (четверта стіна, дійова особа, концентрація ефектів і драматургії). Він стає головним маніпулятором, механіком особистих емоцій, реалізатором театрального дійства. Він сам по собі "іде" до сцени. В кіно екран невблаганно абсорбує кіноглядача. Глядач у театрі (теоретично) міг би вийти на сцену і зіграти роль того, хто "псує" настрої, міг би поплескати в долоні чи посвистати. Насправді він володіє лише можливістю подібного втручання в гру й не заважає вимушеним діям акторів на сцені.

## ГОЛОС (С. 82-84)

Голос актора - це останній етап перед сприйманням тексту й сцени глядачем: йдеться про значення голосу у створенні сенсу й афекту, про труднощі його пошуку та оцінювання, а також про усвідомлення його впливу.

### 1. "Зерно" голосу: звукові критерії

Голос як інтимний почерк актора (Барт) - це передусім фізична складно аналізована функція поряд з такою функцією, якою є присутність *актора\**, а також вплив вистави на слухача. Висота, сила, тембр, забарвлення голосу є факторами суто матеріальними, а отже такими, які актор майже не може проконтролювати. Вони дозволяють негайно ідентифікувати персонажа і водночас безпосередньо впливають (як це характерно для моментального емоційного сприймання) на почуттєвість глядача. Пошуки у театрі жорстокості Арто фактично були процесом висловлювання тексту: "Звучання - постійний фактор: звуків, шумів, вигуків шукають передусім у площині вібраційної функції, а потім для зображення образу" (Artaud, 1964 *Б*: 89). Слова "добирають із заворожуючим майже магічним передаванням форми й відчутних імпульсів, а не тільки сенсу" (*ibid.*). Голос є розширенням і продовженням тіла в просторі. В театрі частіше, ніж у буденному людському спілкуванні, матеріальний характер голосу ніколи не щезає, він підсилює сенс тексту. "Зерно голосу" [Барт (Barthes, 1973 *а*: 104)] міститься на стику тіла й артикульованої мови. Він посередник між чистою несистематизованою пластикою та невід'ємною від дискурсу текстуальністю, "проміжок між тілом

і дискурсом" [Бернар (Bernard, 1976 : 353)], "постійне коливання, подвійне напруження, оскільки йому потрібний резонанс пластики, що намагається водночас вийти за межі голосу та сенсу, який передають іншій людині" (*ibid.* : 358). Голос перебуває в точці зустрічі або діалектичного напруження між тілом і текстом, або між грою актора та мовними знаками. Актор (завдяки голосу) є суто фізичною присутністю і носієм системи мовних знаків. У ньому реалізуються втілення слова і водночас система залучення тіла.

## **2. Просодична оцінка**

### ***а) Інтонація***

Інтонація регулює висоту голосу та акценти фрази. Голос актора також передає повідомлення (адресована інформація), закладене в інтонації, акцентах, ритмі. З початком гри інтонація вказує (навіть ще до появи змісту) *позицію\** мовця серед персонажів, його соціальний *гестус\**. Вона видозмінює одиниці висловлювання, надаючи їм геть таки делікатного забарвлення, що видно з відомого для акторів тексту, вимагаючи зіграти низку ситуацій та вимовляючи ті самі слова різним тоном [Якобсон (Jacobson, 1963 : 215)]. Інтонація позначає позицію мовця стосовно одиниць висловлювання, відображає їхню змінність, зокрема, емоції, вольовий акт, входження в одиниці висловлювання тощо. Вона виражає також (за Бахтіним) контакт з аудиторією, ставлення до іншої людини, оцінку ситуації, визначаючи її стратегічне місце: "Місце інтонації завжди на межі вербального та невербального, сказаного та несказаного" (цит. *in* Todorov, 1981 : 74). Висловлений з інтонацією дискурс стосується й одиниці висловлювання, і процесу висловлювання, і сенсу тексту, і сенсу творчості актора, і семантики, і прагматики.

### ***б) Театралізація***

Такі режисери, як-от Лемайс, Вільєж'є, Вітез (чотири комедії Мольєра), а також Аріана Мнушкіна (цикл п'єс Шекспіра) й Бухвальд намагалися театралізувати голос актора, уникаючи ефектів природності, психологічності й експресивності та акцентуючи або ритмізуючи текст, призначений для вимовляння за автономною риторикою і власними законами, відношення яких до тексту є відношенням до звукового матеріалу з чітким вказуванням на місце слова у тілі та процесі висловлювання, як це властиво *жестам\**, від яких тіло геть усе напружується. Слухачеві залишається уважно стежити за дійством (так як це чинить психоаналітик, який зустрівся з дискурсом пацієнта) для детальнішого ознайомлення з незвичною декламацією, що покаже прагнення актора і персонажа, роль якого актор виконує "музично" перед нами.

### ***в) Матеріальний вимір***

Голос характеризується певною "густиною": в ньому відчувається пластика актора. Сенс ритму, просторовості дискурсу, поліфонії слів - усе це надає голосу оригінальності й театральності.

### ***г) Аналіз***

Не вдаючись до наукових методів фонетики, дослідники намагаються



виявити принаймні моменти прискорення і сповільнення, частоту, тривалість і функцію пауз, "фізику мови", реалізацію придихових звукосполучень і мелодичну лінію, а також розташування "різних кадрів" [Гарсія-Мартінес (Garsia-Martines, 1995)]. входження тіла актора в текст, який він вимовляє.

## **ГРА (С. 84-87)**

### **1. Гра слів**

#### ***а) Гра та її похідні***

Французька мова не має адекватного відповідника до словосполучення "гра" й "театр" (чи інакше "п'єса"), як це є в англійській (To play, a play) чи німецькій (*Spielen, Schauspiel*) мовах. Отже, такий важливий вимір вистави, як ігровий аспект, у французькій мові випадає з мовної образності. З іншого боку, в англійській мові надibuємо прекрасну гру слів і понять ("A play is play", Brook, 1968:157;), а німецькою мовою в цьому випадку оцінюються актори як "гравці спектаклю" (*Schauspiel*). Тільки вислови на зразок "грати роль", "гра актора" передають ідею ігрової діяльності. Термін "драматична гра", що з'явився не так давно, потрапляє (суто симптоматично) у поняття спокійної імпровізаційної традиції гри.

#### ***б) Гра та висловлювання***

Театральна гра (так раніше називали *мізансцену\**, тобто те, що виконує актор на сцені поза дискурсом) є видимого і власне сценічною частиною вистави. Під впливом традиції декламування на сцені ця гра спонукає глядача сприймати те, що діється, як суцільне дійство. Навіть просте читання драматичного тексту вимагає візуалізації гри акторів, як це слушно зазначив Мольєр, звертаючись до своїх майбутніх читачів: "Комедії існують тільки для того, щоб грати їх на сцені, і я радив би читати їх тільки тим, хто вміє уявити собі під час читання театральну гру у всій її повноті" (див. звернення "До читача" в п'єсі "Закоханий лікар"). Для розуміння гри актора читачеві й глядачеві варто узгоджувати глобальне висловлювання (жести, пантоміма, інтонація, голосові реєстри, ритм дискурсу) з текстовим висловлюванням і конкретною ситуацією. Таким чином, гра для забезпечення когерентності вистави й інтерпретації тексту членується на знакові одиниці. Упродовж тривалого часу питання про гру ставилося в розрізі "щирості / лицемірства" актора: чи вірить він у те, що висловлює; чи переймається словами; чи, навпаки, відходить від них і стає носієм ролі на відстані. Залежно від трактування суспільної функції театру відповідь на поставлене питання буде різною. Порушуючи проблему самоусвідомлюваної гри, коли актор лише намагається передати віру у власне перевтілення в персонажа, Дідро радив: "Внаслідок надмірної чуттєвості актори стають посередностями. Саме внаслідок чуттєвості вони масово нікчемніють. І саме внаслідок абсолютно повного браку чуттєвості з-поміж них виходять прекрасні актори" ("Парадокс про актора"). У наш час режисери вже не трактують сценічну гру акторів у площині почуттєвості чи майстерності. Вони передусім думають про

драматичну й сценічну функцію жестів і пантоміми в тій чи іншій послідовності. Не існує природної гри, в якій не було 3 умовностей і яку сприймали б як очевидну й усезагальну: будь-яка гра спирається на кодову систему поведінки і дій (навіть якщо публіка не сприймає її як таку), їло виглядають правдивими, реалістичними чи штучними й театралізованими. Проповідувати природність, спонтанність, інстинктивність означає не що інше, як бажання зіграти за правилом *природності\** відповідно до певного ідеологічного коду, який у певний історичний момент і для певного типу публіки визначає суть декламаторської і театральної гри. Саме гой, хто найкраще розуміється на правилах гри, здзжди віртуозно грає на сцені й досягає успіху, при тому ще й удаючи, ніби працює без творчих мук і законів. Від гри актора та *ритму\**, яким він забарвлює текст, жести і всю виставу, залежить інтерпретація тексту. Якщо гра протікає повільно, то увесь дискурс у плані нерозуміння тексту та його історичності розгортатиметься поза звуковим текстом у формі коментарів або "підтексту" (Станіславський) з дублюванням ігрового тексту. Якщо гра протікає швидко (у колишніх традиціях), то такого коментування не надто слухатиме глядач: "До традиції швидкої гри належить тільки письмовий текст. Нерозуміння тексту минає" [Вітез (Vitez 5-.p.32)].

## 2. Гра й театр

### а) Правила та умовності

Театр нерозривно пов'язаний із грою, якщо не щодо принципів і правил, то иаймні щодо форм. Гейзінга дає таке визначення гри: "Під кутом зору форми гру :на [...] визначити як довільну дію, яку сприймають як "фіктивну" і яка протікає поза звичним життям, проте захоплює актора цілком. Ця гра позбавлена будь-якого матеріального інтересу й користюлюбства. її виконують у чітко визначеному часі й просторі. Вона протікає логічно за заданими правилами й викликає і відображає стосунки суспільних груп, що залюбки оточують себе таємничістю або підкреслюють (вдаючись до перелицювання) оригінальність у буденному світі" (Huizinga, 1951). Це визначення ігрового принципу стосується також і театральної гри. У ній не бракує фікції, масок, необмежених можливостей сцени й умовностей! Відразу напрошується думка про дилему "сцена/зал". Вона чітко розділяє акторів і, очевидно, суперечить духові гри. Слушною є думка про те, що *геппенінт\** і *драматична гра\** об'єднують усіх учасників в одну спільноту. Проте театральної вистави не буде, якщо на те не буде згоди публіки. П'єса матиме успіх тоді й тільки тоді, коли глядач грає гру, погоджуючись із наперед заданими правилами й виконує роль страдника, самодостатньої людини, тобто тільки тоді, коли й сам бере участь у виставі.

### б) Ігрові аспекти театру

Замість пошуку абсолютної ідентичності між ігровим і театральним задумами бажано аналізувати точки дотичності театру до інших типів ігор. В типології Р.Кайюа (R. Caillois, 1958) зроблено спробу охопити всі наші інтуїтивні відчуття (принаймні в західноєвропейському розумінні

сприймання гри).

**а) "Мімікрія" (подібність)**

З часів Арістотеля вважається, що суть театру - в імітації діянь людини. Така думка залишається фундаментально слушною, якщо розуміти *мімесис*\* не як фотографічну репродукцію дійсності, а як транспозицію (абстрагування й відтворення) діянь людини. Актор вдасться до "особи" й маски навіть тоді, коли вказує на них пальцем.

**б) "Агон" (змагання)**

Змагання (суперництво, комічний або трагічний конфлікт) - це один із основних ресурсів драматичного жанру. Співвідношення "сцена-зал" так само, причому без жодних перебільшень, творить ефект суперництва: щодо сцени, то в класичній драматургії йшлося про масове охоплення залу, про переведення погляду глядачів у автономний світ. У театрі Брехта панували амбіції перенесення сцени в зал, з тим, щоб публіка ділилася за сюжетними й політичними поглядами. Навіть якщо бажання радикального поділу публіки і виглядає дещо наївним фантазмом політичної діяльності, така драматургія тим не менше сприяє розвиткові суперечностей, викладаючи в один ряд протилежні ідеології та погляди.

**в) "Алеа" (випадковість)**

Не в одній драматургії існували експерименти над випадковістю. Тривалий час вважалося, що розв'язку в драмі задумано заздалегідь і абсолютно неможливо вводити випадковість у дійство вистави. Проте в найсміливіших драматургіях випадковість є: так, у *театрі абсурду*\* й експериментах нелогічної оповіді (Дюрренматт) публіку дивують непередбачуваною фабулою, оскільки дія неминуче отримує "якнайгірший поворот", що "виникає випадково" (Дюрренматт "21 пункт про ізиків"). Буває, що саме актори вигадують завершення п'єси. Однак тільки у *психодрамі*\*, драматичній грі й *геппенінгу*\* ігрову випадковість інтегрують повністю в перформенс.

**г) "Іллінкс" (запаморочення)**

У театрі актори не грають фізично, маніпулюючи тілами, щоб викликати запаморочення, а досконало імітують найзапаморочливіші психологічні ситуації. В цьому плані *ідентифікація*\* і *катарсис*\* уподібнюються до сповзання в невизначені сфери фантазій, або, як висловився Робб-Грійє, у "поступове сповзання в насолоду". Якщо основне правило театру, як це люблять повторювати драматурги, полягає в тому, щоб сподобатися, то правило драматичної гри полягає в адаптації особливої позиції вистави щодо певних фундаментальних принципів гри.

**3. Семіотична теорія гри**

Перш ніж покинути метафізичний ґрунт з характерними для нього поглядами на універсальність гри, не повторюючи гуманістичних трактатів про ігрову природу людини, не буде жодного сенсу виступати в ролі психолога, який цілком справедливо вбачає значення гри в психологічному й суспільному дозріванні дитини, відтак бажано опиратися на семіотичну теорію гри як *моделювання*\* реальності й переведення її в *знак*\*. В актора, якого "веде"

режисер, що керує ігровим текстом і реалізацією сценарію, є програма гри, яку він розробляє відповідно до апріорного сприймання публіки. Які зміни очевидні й реальні? Чи потрібно пантомімою трансформувати текстові одиниці висловлювання? Як komponувати взаємодію з іншими акторами? Чи йдеться про імітацію існування дійової особи, чи про презентацію її умовно? Гру розробляють не лише на репетиціях, а й пізніше, вибравши варіант постави й вирішивши технічні проблеми. Кожна відповідь викликає жестові послідовності, які дозволяють узгодити всі згадані вимоги, вивести фіктивний статус вистави, подати публіці її очікування, а відтак і захоплення.

**Порівн.:** сприймання, глядач, театрум мунді.

### **ГРА (ДРАМАТИЧНА) (С. 87)**

Колективна практика групи "гравців" (не акторів), які імпровізують на задану (і/або уточнену ситуативно) тему. Так зникає різниця між акторами й глядачами. З'являється спроба втягнути кожного учасника в дійство (триваліше від самої дії) для інтерпретації індивідуальних імпровізацій спільного задуму в процесі його реалізації. Остаточна мета — це *колективна творчість\**, яку потім демонструють публіці, але не у формі гіперболізованого *катарсису\** психодраматичного типу, безладу й нісенітниць (як це характерно для геппенінгу) чи театралізації буднів, а у формі ознайомлення учасників дійства (люди будь-якого віку) зі суттю театральної гри (персонаж, умовність, діалектика діалогів і ситуацій, динаміка гри) і спонукання їх до певної свободи тіла та емоцій під час гри, а далі (принагідно) в щоденному житті.

**Порівн.:** імпровізація, жести, погляд, вираження, тіло.

### **ДЕКОРАЦІЯ (С. 98-99)**

Те, що засобами малярства, пластики, архітектури тощо представляє на сцені кадр дії.

#### **1. Декорація чи сценографія?**

Походження цього терміна (малярство, орнамент, оздоблення) досить чітко вказує на концепцію міміки та малярства в декораційній інфраструктурі. У звичайному сенсі цього слова декорація - це полотно в глибині сцени (здебільшого у перспективі і як ілюзія), яке вписує сценічний простір у *зображуване середовище\**. Проте тут маємо справу лише з частковою естетикою (*естетика натуралізму\** ХХ ст.), а також абсолютно обмеженим розумінням мистецтва. Тому виникають спроби відкинути цей термін, замінивши його словами "*сценографія\**", "*пластика\**", "*сценічний механізм\**", "*ареал гри\**", "*сценічний предмет\**" тощо. Справді ж бо, все відбувається так, ніби мистецтво декорацій не змінювалося. Починаючи від кінця ХІХ ст., йому приписують ту саму роль описовості, розглядаючи у площині точно визначених естетичних концептів без врахування призначення та функцій [...], декорація, як ми її сьогодні уявляємо, має бути

потрібною, ефективною, функціональною. Це передусім засіб, і тільки потім образ, інструмент, але не орнамент" [Бабле (Bablet, 1960: 123)].

## **2. Декорація як ілюстрація**

В історії вживання цього терміна та самих декорацій помітно певні недоречності. В поставах тривалий час обмежували кадр сценічної дії візуальністю та ілюстрацією тексту, оскільки панувала наївна думка, що декорації роблять очевидним та доказовим сенс тексту. Золя свого часу (побіжно, але симптоматично) зазначив, що декорація - це лише "безперервний, набагато точніший і вловиміший опис, ніж роман" (Zola, 1881).

Тому й не дивно, що сцену цілковито підпорядковують декораціям, або, навпаки (коли маємо експериментування, як, наприклад, у Кокто) позбавляють декорацій, зверхньо та іронічно реагуючи на реалістичну ілюстративність: "Декорація (символічна, реалістична, автентична чи анекдотична) завжди є ілюстрацією. Ілюстрація не підпадає під безпосередній вплив драматичної дії, оскільки драматична дія сама собою визначає архітектурну форму сцени" [(Жан) Jean, 1976: 126].

## **3. Революція у сучасній декорації**

Починаючи від ХХ ст., у галузі сценічної пластики спостерігається справжня революція (свідомо й систематично протягом останніх двадцяти-тридцяти років). Декорації не тільки позбавляються імітативної функції, на них покладається завдання вести усю виставу, відтак вони стають своєрідним внутрішнім двигуном. Розташовані у трьох вимірах, із спеціально задуманими пустотами, що також мають певний сенс, декорації обіймають весь сценічний простір. Щодо гри актора та сприймання вистави публікою, декорація стає велично пластичною (важливого значення набуває *освітлення\**), просторовою та пов'язаною з дією. Усі техніки нетрадиційної, синхронної, контрапунктної гри є застосуванням нових сценографічних принципів: вибір форми або базового матеріалу, пошук ритмічної тональності або структурного принципу, візуальна інтерпретація суто людських і пластичних матеріалів.

## **4. Недекорація як декорація**

Естетика чистого театру (Гротовський, Брук) і потреба в абстракціях іноді спонукають режисера повністю зняти декорації, але, звісно, в міру можливості, бо сцена, навіть порожня, неминуче виглядає "підготованою" та "естетично оголеною". Відтак знаковим з огляду на відсутність чогось стає все: брак трону для короля, зображення палацу згідно з міфом тощо, а самі декорації сприймаються лише за умови *вербальної декорації\**, коли глядач бачить жести акторів, їхню міміку чи просто уявляє собі відсутні на сцені елементи декорацій. У наш час замість поняття "декорації" зазвичай вживають поняття "механізм", "*театральна машина\**", "*сценічний предмет\**", оскільки вони не обмежують декорації статичною рамкою "стискання" гри, а перетворюють сцену (завдяки діяльності режисера) на місце дії та риторики.

## 5. Драматургічні функції декорації

Замість того, щоб перераховувати типи й форми декорацій від античності до наших днів, краще (з метою окреслення різних варіантів їх конкретної реалізації) спробувати вивести мінімальну кількість драматургічних функцій сценографії:

*а)* "Ілюстрація" й "образне зображення" елементів, які (як вважається) могли б існувати у драматичному плані: художник відбирає: декілька предметів та місць, на які вказує текст; він "актуалізує", чи, точніше кажучи, створює ілюзію кадру драматичного плану. Таке образне зображення завжди є стилізацією та релевантним вибором знаків, проте воно змінюється в залежності то від натуралістичного задуму (декорація є "безперервним, набагато точнішим і вловимішим описом, аніж може дати роман" (Золя), то від знаковості одного-двох релевантних штрихів (один елемент храму або палацу, одне крісло, одна вказівка на два місця).

*б)* "Конструювання" та "модифікація" відповідно до задуму сцени як ігрового апарата: декорація перестає виконувати завдання імітаційної репрезентації, перетворюючись у нагромадження площин, місточків, конструкцій, які стають для акторів місцем дії. Актори, вдаючись до жестового простору, вибудовують місця та моменти дії. (Наприклад, конструктивістська декорація, поміст, облаштування сцени\* у театрі Ж.Вілара).

*в)* "Суб'єктивація" сцени, яку розділено не за лініями та блоками, а залежно від кольорів, освітлення, враження реальності, з огляду на те, що потрібно зіграти на правдивості уявної чи фантазмагоричної атмосфери сцени та на зв'язку з публікою.

**Порівн.:** переміщення глядачів, образ, простір, сценографія.

## ДІЙОВА ОСОБА (або ще ПЕРСОНАЖ) (С. 116-118)

Від самого початку п'єси актор надає персонажеві своїх рис - зовнішнього вигляду, голосу тощо - якщо, звісно, це не спотворює образ. Однак, незважаючи на явну ідентичність між живою людиною й дійовою особою, персонаж поступово стає лише маскою (особою). У старогрецькому театрі саме маска, особа відповідала поняттю драматичної ролі. Завдяки вживанню граматичного терміну "особа" дійова особа в театрі поступово набувала значення живої істоти й людини, ілюзією якої був персонаж.

### 1. Історичні метаморфози персонажа

#### *а) Персонаж і особа*

У старогрецькому театрі "особа" була маскою, роллю, яку виконував актор, і це не відповідало персонажеві, задуманому драматургом. Актор явно відрізнявся від свого персонажа. Він був лише виконавцем, а не втілюваним героєм, і це настільки відбивалося на його грі, що він навіть відокремлював у ній жест від слова. Весь наступний період розвитку театру позначався докорінною зміною цієї перспективи: персонаж дедалі тісніше уподібнювався до актора, а той, втілюючи його й маючи завдання вразити глядача досягненням *ідентифікації\** з персонажем, перетворювався в

психологічну й моральну сутність, властиву всім людям. Симбіоз між персонажем і особою актора, вершиною якого була естетика великих акторів епохи романтизму, створює значні труднощі для аналізу персонажа.

### **в) Історія одного шляху**

Згаданий розвиток персонажа починається з часів зародження міщанського індивідуалізму, епохи Відродження й класицизму (Бокаччо, Сервантес, Шекспір), досягає апогею після 1750 року і триває аж до кінця XIX ст., коли міщанська драматургія вбачає у внутрішньо багатій індивідуальності типового виразника її прагнень до визнання своєї провідної ролі у творенні матеріальних благ та формуванні ідей. Таким чином, персонаж - принаймні у найтиповішій і властивій для нього точно окресленій формі - мав бути пов'язаним із міщанською драматургією, яка намагалася перетворити його на мімічний субститут своєї свідомості (у Шекспіра кохання не дає персонажеві стати вільним самостійним індивідом). В епоху французького класицизму дійова особа поступово й неохоче потрапляла в залежність від абстрактних вимог загальнолюдської взірцевої поведінки, до того ж, за винятком міщанської драми, вона не мала характерних рис соціально визначеного тину. На початку XVIII ст. дійова особа вагається, чи варто кидати всі сили на боротьбу проти феодалізму і тримається усталених форм *комедії дель арте*\* ("Італійський театр"; Маріво), а також "склерозних" структур неокласицизму (Вольтер). Лише у Дідро з його концепцією міщанської драми дійова особа стає *умовністю*\*, а не абстрактним і суто *психологічним характером*\*. Місце праці, родина (а в XIX ст. і батьківщина!) стають середовищем, у якому дійові особи, розмірковуючи про реальне життя, еволюціонують аж до зародження натуралізму й появи постав. Так почала намічатися зовсім інша тенденція. Дійова особа стала тяжіти до розчинення в символістській драмі, у якій світ заселено виключно тінями, барвами й звуками в їхній взаємовідповідності (Метерлінк, Стріндберг, Клодель). Відтак панує відсутність стилю: дійова особа в епічній драматургії експресіонізму й Брехта розпадається на окремі уламки. Такий демонтаж цілком залежного від *фабули*\*, історичності та деконструкції критикованої реальності персонажа є ознакою завершення його "постави". З появою сюрреалістичного персонажа починається певне перегрупування сил. коли мрія і реальність переплітаються, відтак настає час саморефлексивного персонажа (Піранделло, Жене), коли різні рівні реальності стираються в *театрі для театру*\* та "персонажі в персонажі".

### **2. Діалектичний зв'язок між персонажем і дією**

Кожна театральна дійова особа виконує певну дію (навіть, якщо, як це властиво персонажам Бекетта, не роблячи нічого очевидного). З іншого боку, кожна дія потребує для постави протагоністів, незважаючи на те, чи вони є гуманними персонажами, чи просто *октантами*\*. Констатація цього факту породжує фундаментальну (для театру й будь-якої *оповіді*\*) ідею діалектичного зв'язку між *дією*\* та *характером*\*. Можливі три різновиди такого зв'язку:

**а)** Дія є основним елементом протилежності, вона визначає все інше. Теза

Арістотеля така: "Дійові особи діють не для того, щоб імітувати характер, а отримують його додатково з огляду на дію. Відтак їхні вчинки та фабула є метою трагедії, а мета - це, врешті-решт, найголовніше" [Арістотель [Aristotele, 1450 a)]. При цьому персонаж виступає агенсом і повинен показати різні фази своєї дії в майстерно збудованій інтризі. Варто зазначити, що в наш час знову існує концепція дії як двигуна драми. Драматурги й режисери відмовляються від стереотипного уявлення про персонаж і театральних *музях\** здобуде досить багато інформації, яку частенько не так-то й просто вдається опрацювати. Власне кажучи, у чому полягає суть документації? Тексти, відтворені повністю або частково, це лишень доволі блідий відбиток (у прямому й переносному значенні) постанови. З іншого боку, сценічна постава завдяки її сценічному осмисленню акумулює в собі всю навколишню дійсність, і такий фактор нелегко архівувати: первинні документи (костюми, сценографія, предмети тощо) до смаку радше любителям фетишу, ніж театрознавцям та комп'ютерникам. Дотичні документи, як-от малярські, архітектурні та ігрові джерела вистави — теж належать до безмежної галузі мистецтва та культури, і з ними доречно ознайомитися, але тільки тоді, коли глядач бачив їх і має нагоду переглянути знову. Буває, що театральні програми й газетні чи журнальні рецензії зберігаються в недоступних архівах, оскільки їх поки що не каталогізовано, а то й взагалі у якихсь скриньках чи по закутках службових приміщень. Документація, про яку не дбають, стає для театрознавця плащаницею. Справді ж бо, цінні предмети (ескізи, макети сценографій) актор розгубив або продав під час підготовки вистави. Проблему зберігання та консервації документів можна вирішити тільки у випадку систематизованого архівування з використанням інформатики, зокрема CD. Це означає, що збереження "пам'яток" вистави дасть змогу систематизувати їх, перевівши у "документи" для постійного доступу. Одне слово, документування вимагає свідомого теоретичного бачення справи опрацювання інформації, а це, своєю чергою, дозволить систематизувати й використовувати її. Цей процес залежить від загального процесу *наукового пошуку\** і самої матеріальної речі, яку належить задокументувати. Отож, документацію можна успішно використовувати, прив'язуючи її до певної експозиції (вибірково), до науково-дослідного проекту (з перспективою), до теоретичного семінару (для узагальнення). Систематизовані й зручні у користуванні досье, багата бібліотека, належний стан приміщень і наявність теоретичних засад зберігання безперечно сприятимуть кращому структуруванню таких інформаційних матеріалів.

**Порівн.:** театрознавчі праці, дидактики, лібрето постанови.

### **ДРАМА (С. 128-129)**

Якщо в багатьох європейських мовах термін "драма" виник як відповідник старогрецького слова *drama* (дія) у значенні театрального твору, то у французькій мові "драма" означає точно визначений жанр: міщанська драма (XVIII ст.), романтична й лірична драми (XIX ст.).



У широкому розумінні драма - це драматична поема, текст, написаний для різних ролей та за логікою конфліктної дії.

1. У XVIII ст. під впливом Дідро міщанська драма вважається "серйозним жанром", що посідає проміжне місце між комедією і трагедією (міщанською).

2. Гюго свого часу виступив на захист "романтичної драми" в прозі, шукав шляхів звільнення від правил та єдностей (крім єдності дії), збільшення кількості видовищних дій, змішування жанрів для отримання синтезу між крайнощами та епохами, йдучи у руслі шекспірівської драми: "Шекспір - це драма, і така драма, де на одному диханні сплавляються і Гротескне, і величне, і жахливе, і бурлескне, і трагічне, і комічне; власне драма характерна для третьої поетичної епохи сучасної літератури" (Передмова В. Гюго до п'єси "Кромвель").

3. "Поетична (лірична) драма" досягає найяскравішого розквіту наприкінці XIX ст. завдяки творчості Малларме, Реньс, Метерлінка, Гофманнстала. Цей тип драми виник на основі таких музичних форм, як опера, ораторія, кантата та італійська лірична драма. Проте з появою драм так званого "кінця століття" як реакції на п'єси натуралізму поетична драма звільняється від музичних кайданів. Лірична драма характеризується обмеженою в часі тривалістю дії. Інтрига виконує функцію появи у моменти ліричних відступів. Поєднання ліричності та драматичності призводить до знищення трагічної та драматичної форм. Музика перестає бути зовнішнім додатком до тексту і стає складовим елементом. Сам текст "музикується" низкою мотивів, слів і віршів, які цінні самі по собі, а не внаслідок дії точно визначеної драматичної структури.

## **ЖЕСТ (лат. *gestus* "позиція, рух тіла") (С. 161-162)**

Рух тіла, здебільшого довільний. Його актор контролює і виконує більш-менш відповідно до значення тексту або просто самодостатньо.

### **1. Статус театрального жесту**

#### ***а) Жест як вираження***

Кожна епоха характеризується своїм баченням театрального жесту. Воно впливає на гру актора й стиль вистави. У класичній теорії (і в наші часи досить розповсюдженій) жест вважався *засобом вираження\** й екстер'єризації внутрішнього попереднього психічного змісту (емоція, реакція, значення), який актор передає тілом глядачеві. Точне визначення жесту належить Каюссаку (див. "Geste" in "Encyclopedie") "Жест є зовнішнім рухом відносно тіла й обличчя, одним з перших виражень почуттів, які людина має від природи. [...] Якщо говорити про жест з погляду його доцільності в мистецтві, то слід розглядати його в різних площинах. Проте, хоч як би його тлумачити, потрібно вбачати в ньому процес вираження: в цьому полягає його первинна функція. Саме завдяки цій властивості жест прикрашає мистецтво, де він є усім". Завдяки експресивності жест особливо виявляє себе під час гри, бо в актора немає інших засобів, окрім власного

тіла, для вираження стану душі. "Існують сцени, де персонажам набагато природніше рухатися, ніж розмовляти" [Дідро (Diderot, 1758)]. Природна психологія людини створює цілий набір еквівалентів між почуттями та жестовим вираженням. Отож жест є проміжним елементом між попереднім досвідом (свідомість) та екстер'єризацією (фізичний стан). Тут знову маємо класичне бачення жесту в житті та театрі: "Якщо жести є зовнішніми й очевидними знаками стосовно нашого тіла, з допомогою яких пізнаються внутрішні прояви душі, то з цього напрошується висновок, що їх можна розглядати під подвійним кутом зору; передусім як видимі зміни: по-друге, як засоби, що вказують на внутрішні порухи душі" [Енгель (Engel, 1788 : 62-63)].

### ***б) Жест як творчість***

Критикуючи згадану експресіоністську доктрину жесту, сучасна теорія жестів розглядає жести не як передавання заданого сенсу, а як творчість. Ця моністична доктрина долає дуалізм "враження-вираження" і розглядає жести актора (принаймні в плані експериментальності гри та імпровізації) як джерело знаків, а не просте передавання почуттів, "оформлених жестом". Гротовський, між іншим, заперечує відокремлення думки й пластичної поведінки, інтуїції та її реалізації, ідеї та її ілюстрації. Для нього жест є метою творчого пошуку, творчістю-дешифруванням "ідеограм": "Потрібно постійно шукати нові ідеограми, а композиція їх відбувається негайно й спонтанно. Відправним пунктом жестових форм є стимулювання й знаходження в собі первинних реакцій людини. Так врешті-решт витворюється жива форма, наділена внутрішньою логікою" (Grotowski, 1971 : 111). Отож театральний жест є джерелом і вершиною зусиль актора. Жест неможливо описати словами зі значенням почуттів, ба навіть значущими позиціями-позами (Мейєрхольд). Для Гротовського образ ієрогліфа є синонімом непередаваного "конічного" знаку, який є і об'єктом-символом, і символом узагалі. Для інших поборників "ієрогліфів" жест є можливістю дешифрування: "Будь-який рух - це ієрогліфи з власним окремим значенням. У театрі слід вдаватися до рухів, які можна негайно дешифрувати. Решта зайве" [Мейєрхольд (Mejerchold, 1969 ; 200)].

### ***в) Жест як внутрішній образ тіла й зовнішня система***

Одна з основних складностей аналізу театрального жесту полягає у визначенні творчого джерела й водночас його адекватного опису. Опис вимагає формалізації низки ключових позицій жесту й зведення його до одної-двох опозицій (створення напруженості/знімання напруженості, швидко/повільно, переривчастий ритм/тяглість ритму тощо). Проте такий опис (окрім залежності від вербальної дескриптивної метамови, що нав'язує певні правила) залишається (як, зрештою, кожен опис) зовнішнім супроти свого об'єкта, не уточнюючи відношення до слова та стилю вистави: вистава не раз складно інтегрується до глобального значущого задуму (драматичного й сценічного). Щодо тлумачення сенсу жесту через призму образу тіла та пластичної схеми, то воно є функцією репрезентації, яку актор або танцівник уявляє собі в тому просторі, де він рухається. Така репрезентація жестових

образів може бути (тимчасово) зрозумілою тільки на рівні інтуїції.

## 2. До типології жестового коду

### а) Типологія

• Насправді жодна типологія жестів не виявляється вичерпною. Ні у випадку жестів реального життя, ні у випадку жестів у театрі. Зазвичай розрізняють:

- вроджені жести, зв'язані з пластичною поведінкою чи з рухами;
- естетичні жести, вироблені для творчих цілей (танець, пантоміма, театр тощо);
- умовні жести, які виражають повідомлення, зрозуміле і творцеві, й адресатові.

• Існує ще одна опозиція - "імітативний жест/вроджений (чи первинний) жест". Імітативний є жестом того актора, який втілює персонажа в реалістичній або натуралістичній манері з реконструкцією його поведінки й жестових "імпульсів" (насправді неминучими стають стилізація та характеристика, які, власне, й зумовлюють ефект жестової реальності). Вроджений жест, навпаки, відкидає імітацію, повторення й дискурсу рціоналізацію. Отож жест виконує функцію ієрогліфа: "Акт душі", як вважає Гротовський, актор не повинен ілюструвати тілом - він повинен діяти тілом (, 1971 : 91). Йдеться про визначення ідеограм пластики (у Гротовського) або (в Арто) "нової фізичної мови на базі знаків, а не слів" (Artaud, 1964 Б : 81) .

• Кожна типологія жестів потребує перегляду від моменту, коли починають вивчати жести на театральній сцені. Справді ж бо, у праці актора над жєстами все має сенс. Ніщо не робиться навмання. Все знакове. Жести (до якої категорії вони не належали б) є органічною частиною естетики. Тіло актора, навпаки, ніколи не зводиться до сукупності знаків. Воно чинить опір *семіотиці\**, так ніби жест у театрі несе на собі відбиток тої особи, що його продукує.

## ІМІТАЦІЯ (лат. *imitation* відповідає старогрец. *mimesis\**) (С. 179-181)

### 1. Універсальна потреба в імітації

Потреба в імітації постійно властива театру впродовж усієї його історії від Арістотеля до соціалістичного реалізму. Вона викликана передовсім ідейними мотивами: дати глядачеві *ілюзію\** реальності, *відчуття правдивості\**: "Досконалість ви-;тави полягає в настільки точній імітації подій, що глядач, якого безперервно обдурюють, уявляє свою безпосередню участь у події" [Дідро (Diderot, 1962 : 142)]. Естетика такої імітації досягає апогею в натуралістичному театрі, де діє принцип підміни реальності.

### 2. Мета імітації

І все-таки імітація - це надзвичайно розмитий процес, що пов'язаний з будь-якими речами: жестом і поведінкою людини, дискурсом дійової особи, сценічним *середовищем\**, історичною *подією!*"\*, літературним зразком.

Заклик до імітації стосовно театральної практики\* виражається в розмаїтих формах: немає нічого спільного, наприклад, між класичним текстом, де "імітується" старогрецький зразок (фабула, тематика), та натуралістичною сценою, де детально відтворюється міщанський інтер'єр. Імітаційний концепт недієвий, якщо він неточний. Його завжди обмежують правилами, які вважають конче потрібними для вияву доброго смаку, правдоподібності або справжньої правди. У випадку зразкового класицизму імітація античності відбувалася шляхом імітації природи, що є каменем спотикання класичної доктрини. Вона вимагає володіння технікою та правилами класицизму. Класична імітація вимагає не опису суспільства в цілому, а опису характерних рис психології людини. Щодо природи чи *природності\** (ці поняття істотніші, ніж поняття імітації чи *мимезису\**), то до них систематично звертаються всі естетики з метою вираження іншого ставлення до реальності.

### 3. Імітація та систематизація

У наш час теорія літератури мовчить про прагматику поняття імітації, оскільки дослідження художніх та літературних засобів показують тільки те, що імітація "сором'язливо" приховує в собі: *умовності\** й *кодування\**. На сцені не показують нічого такого, що спонукало б глядача сприймати само собою зрозумілі умовності: сцена існує для всіх, актор "репрезентує" певну дійову особу, освітлення "освітлює" реальність і т.д. Тому імітація базується на системі кодувань, які творять ілюзію: "Те, що досить легковажно називають імітацією реальності, в театрі завжди вважалося (навіть тоді, коли не було сумнівів) чистою справою умовностей. Навіть якщо ліквідувати декорації або костюми, навіть якщо текст декламувати або грати його, значної зміни не буде. Коли Антуан намагався домогтися "детальнішої" реальності, виникало питання щодо пошуку нового стилю, ба навіть нового світогляду" [Манноні (Mannoni, і 969 : 166)]. Імітація та ілюзія існують тільки як протилежність до ефекту "розчарування" і заперечення\* реальності.

**Порівн.:** мимезис, знак, репрезентація реальності, заперечення, реалістична вистава.

### ІМПРОВІЗАЦІЯ (С. 181)

Техніка актора, який виконує щось непередбачуване, невідготоване заздалегідь і "вигадане" в процесі дії. Імпровізація характеризується значною кількістю ступенів: вигадання тексту, виходячи з відомої і достеменно чіткої канви (як у комедії *дель арте\**); *драматична гра\**, що базується на певній темі або вказівках; наскрізній жестовій і вербальній творчості без використання прототипу засобів *пластики\**; мовна руйнація і пошук іншої "фізичної мови" (Арто). Усі філософські теорії творчості спираються на описане вище досить суперечливе поняття імпровізації. Мода на цю практику пояснюється відмовою від тексту й панівної імітації, а також перенесенням акцентів на можливості пластики й спонтанну творчість. Шістдесяті й сімдесяті роки були періодом відчутного утвердження міфу про імпровізацію

за формулою "сезам, розкрийся, театральна колективна творчосте". Цей міф розвінчав М.Бернар у 1976 і 1977 рр. як відродження експресіоністської теорії тіла й мистецтва (експерименти Гротовського, "Живий театр", пошук персонажів у "Театрі Сонця", а також інші "дикунські" (тобто неадекватні) практики.

### **ІНСЦЕНІЗАЦІЯ (С. 183)**

Переведення епічного та поетичного текстів у драматичний — матеріал, призначений для постанови.

Починаючи з епохи Середньовіччя, драматизацією можна вважати містерії Біблії. Для англійського театру часів королеви Єлизавети були характерними інсценізації історичних оповідей (Плутарх) і літописів (Голінshed). У ХУШ-ХІХ ст. драматизуються популярні романи (Діккенс, Скотт і т.д.) і йдеться про новаторські спроби зіроблення стилю, який з огляду на введення діалогів був би театральним.

Драматична *адаптація\** романів часто зустрічається в ХХ ст. Маємо, зокрема, інсценізації творів, які вже за своєю природою є досить *драматичними\**, як-от "Брати Карамазови" (Копо, 1911), "Божевільні" (А. Камю, Л. Додін), романи Ф. Кафки ("Процес" в інсценізації Жіда та Барро, 1947), "Камінці в кишені" за творами В. Вулфі з інсценізації М. Лазаріні та М. Фабра, а також "Сни Франца Кафки" за уривками "Щоденника" цього письменника в постанові Е. Кормана й Ф. Адрієна (1984). Вплив і конкуренція кіно та телебачення, де практикується інсценізація романів, сприяють і; тенденції до численних адаптацій, а також прагнення не обмежувати театр текстом, пересипаним діалогами і написаним спеціально для сцени.

**Порівн.:** переклад, театралізація.

### **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ (С. 185)**

Інтерпретація - це ставлення читача чи глядача до тексту та вистави, відтак її завданням є виявлення *сенсу\** й значення твору. Окрім того, вона стосується ще й процесу постанови спектаклю драматургом і сприймання вистави публікою.

#### **1. Інтерпретація постанови**

Драматичний текст не виконують "безпосередньо", без попереднього *драматургічного\** опрацювання, спрямованого на пошук значущого аспекту, який мав би бути представленим на сцені. Коли твір прочитано, його конкретизація залежатиме від епохи й умов *постави\**, а також від публіки, якій вистава адресується.

#### **2. Інтерпретація актора**

Інтерпретація з боку актора буває то грою, то особистою транспозицією твору, цілковито новим творінням актора на матеріалі, яким він володіє. У першому випадку інтерпретація тяжіє до певного самоусунення актора задля здійснення задуму драматурга чи режисера. Актор при цьому вже не виконує

ролі користувача й трансформатора інформації: він стає просто лялькою У другому випадку, навпаки, інтерпретація стає джерелом значень, де *знаки\** утворюються не як наслідок доаприорної системи, а як структурування та формування цієї системи. З виникненням *постав\**, коли режисери стали відмовлятися сліпо наслідувати незмінний "законодавчий" текст, інтерпретація перестає бути вторинною мовою. Вона робиться власне матеріалом для спектаклю.

### **3. Глядацька і читацька інтерпретація**

#### ***а) Герменевтичний підхід***

"Інтерпретувати текст...] не означає шукати приховану в ньому інтенцію автора, а йти за логікою в напрямі до референтності, тобто певної реальної дійсності, чи радше певного буття, відкритого для тексту. Інтерпретувати означає розвинути думки, які запрограмував дискурс між людиною та дійсністю" [Рікер (Ricoeur, 1972 : 1014)]. Неможливо обійтися (як це намагалися зробити теоретики семіології *комунікації\**, механічно пересаженої на літературу та мистецтво) без розуміння суті *герменевтики\** та інтерпретації. Інтерпретація змушує обережно ставитися до різних варіантів прочитання твору. Вона спонукає до оцінки творчих зусиль і сприймання глядачем, а також герменевтичного ставлення до спектаклю: "Ставлення глядача до спектаклю є композиційно неясним, непевним, двозначним; саме йому, тобто глядачеві, слід не дошукуватися сенсу, а брати участь у процесі його виникнення, виходячи з комунікативності випадкових аспектів спектаклю. Отож, така позиція актора, яка всякими сумнівами, стає до певної міри інтерпретацією" [Корвен (Corvin, 1978 : 15)].

### **КЕРУВАННЯ АКТОРОМ (С. 201-204)**

Термін "керування актором" запозичено з кінематографу, де робота з актором часто залежить від технічних засобів. У випадку театру це - робота режисера (його іноді називають "директором", ба навіть "тренером"), який дає поради акторам і скеровує їх, починаючи від перших репетицій і закінчуючи поправками під час публічної презентації вистави. Це поняття неконкретне і водночас украй потрібне. Стосується воно індивідуальних, особистіших і мистецьких стосунків між автором п'єси та інтерпретаторами його ідей. Ці стосунки особистіші, часто неконкретні й діють тільки в західноєвропейському (зокрема, реалістичному та психологічному) театрах, де актор намагається ідентифікувати себе з дійовою особою, тобто йдеться не про що інше, як про "працю актора над самим собою". Аби збагнути суть цього поняття та його значення для постанови, не можна його зводити до психологічного та анекдотичного плану, особливо, коли треба встановити певну методику роботи над поставою та вивести її загальну теорію.

#### **1. Режисер у період підготовки постанови**

Якщо не брати до уваги кількарічних освітніх програм, які існують у навчальних закладах Брука, Барби та Мнушкіної, режисер не має змоги забезпечити акторам відповідної професійної підготовки, а тим паче

професійної прискореної перепідготовки з повторенням фізичних і психологічних основ акторської майстерності (знімання напруженості, чутливість, афектна пам'ять, концентрація та ін.). У нього також нема часу на "виправлення" акторів, яких часто деформують шарлатани та несприятливі умови праці. Проте останнім часом поширилася практика навчального стажування (наприклад, програма AFDAS), де режисер тестує склад акторів для майбутньої вистави, перевіряє акторську майстерність, контролює акторів на базових вправах. Таким чином, введення акторів у твір має поступовий характер.

## **2. Робота з акторами у ході підготовки постанови**

### ***а) Читання тексту***

Відбувається в різних формах: режисер організовує багатоденні читання тексту "за столом". Пояснює текст, інтерпретуючи його; формує дикцію акторів, розуміє над мотиваціями дійових осіб з погляду акторів ("я чинив би так, якби..."). Іноді режисер, навпаки, дбає про вокально-інтонаційну нейтральність читання задля адекватного розуміння суті тексту. У деяких випадках режисери (наприклад, Вітез) випробовують окремі уривки: "Попередньої експозиції непотрібно, думка обов'язково розвивається через вибір того чи іншого жесту, місця; такий вибір часом буває суперечливим, стає предметом обговорення в постійних дискусіях на кону" [Вітез, № 64-65, 1985, )].

### ***б) Вхідження актора в дійову особу***

Поради режисера (тут він виконує роль чи не духівника!) конче потрібні акторові для "вхідження" у свою дійову особу, охоплення мотивацій, використання власних "зовнішніх та внутрішніх" характеристик, передбачення та побудови ролі. Це неабияка праця, яка, на щастя, розпадається на низку етапів: весь час мати на думці головну мету сцени чи п'єси; знайти відповідний вокальний, жестовий і поведінковий реєстр; відрегулювати відстань до свого персонажа; подбати про виразність та красу жестів; знайти зовнішній ритм видимих фізичних дій та внутрішній ритм, що його підказує підтекст; допомагати акторам відчувати партитуру та субпартитуру як основу і т.д.

У процесі такої співпраці стосунки між режисером та акторами персоналізуються і досить часто стають конфліктними: актор буває "то непостійним, то впевненим, то занепокоєним" [Рюнгарт (Ryngaert, 37)]. Режисер повинен вміти доречно зажартувати й розповісти трупі або окремому акторові якусь історію для завоювання крихти довір'я та розпочати колективну співпрацю; "розблокувати актора якоюсь фразою", "дати відчувати гостроту погляду" [Мейор (Mayor, 50)]. Так само, як це трапляється в звичайних людських взаєминах, тут чітко видно щось недомовлене й підтекст: усього не можна сказати, та усе й не повинно бути сказане, кожен відкриває певні маленькі таємниці, кожен так чи інакше потрапляє у ситуацію ідеальних акторів Маріво, які не "оцінюють адекватно того, про що говорять". У такому разі режисер володіє всіма доступними засобами для відтворення (або невідтворення) повного (або часткового) значення того, про

що говорять актори; того образу, який вони виражають; для з'ясування (або нез'ясування) значення, котре вони виражають, чи того образу, який вони створюють. Режисер обов'язково вбачає в акторові складну особистість, яка виконує численні завдання, яка має незбагненну владу; не тільки індивідуальну перспективу дійової особи, але й розуміння п'єси в цілому, не лише індивідуальний внесок його реальних характерних рис, але й урахування основної мети постави. Отож актор неминуче стає актором-творцем, "актором, який вписує в загальну справу (але від себе!) такі елементи, які лише він спроможний дати" [Кнапп ;Кнапп), 19].

### **3. Методи передавання директив акторам**

Окрім секретів, які не підлягають поясненню, існують загальновідомі методи передавання директив акторам:

#### ***а) Показ***

Режисер демонструє акторові те, чого він очікує від нього. Ця методика малоефективна, оскільки існує ризик "стерилізації" актора, проте коли за справу береться такий режисер, як Стрелер, завжди виникає сама собою міні вистава, котра заохочує позбутися міметизму та благословляє актора на дійство.

#### ***б) Демонстрація***

Чехов і Вахтангов свого часу винайшли спосіб імітувати (без слів) низку ключових моментів ролі та відтворювати реальну позицію актора, ритм, *психологічний жест*\*.

#### ***в) Вказівки\****

Режисер обмежується вербальними або мімічними вказівками щодо певної грані гри чи характеристики дійової особи та уникає імітації того, чого він очікує від інтерпретатора.

#### ***г) Режисура підказування***

Актора скеровують і коригують під час гри, і це дозволяє уникнути частих перерв гри та досягнути динамічності п'єси під час повністю імпровізованих та відкритих репетицій [Вітез (Vitez, 1994: 135)].

#### ***д) Внутрішня імітація режисера***

Цей різновид імітації властивий радше режисерові, ніж акторові, однак він може передаватися від одного до другого. Мова йде про "внутрішню, інтимну й особисту імітацію того, що збирається робити інший; того, що повинен виконати інший" Вітез (Vitez, 25)]. Акторові належить цю внутрішню імітацію дешифрувати.

#### ***ж) Безперевність стосунків***

Можливе (а часто, особливо після прем'єри, й конче потрібно) ось що: з огляду на те, що режисер-новатор здебільшого хоче "закрутити гайки", виникає потреба у поправках, скороченнях сцен або відкиданні недоречностей. На цій стадії творчого процесу актори потребують окремих настанов. Для наступної вистави чи ролі можна залишити творчі, хоча й не зовсім адекватні, здобутки. У такому разі викристалізовується стиль гри, творча характеристика школи та певна естетика, яка вдосконалює майбутні вказівки. Врешті-решт керування акторами є не чим іншим, як власне



серцевиною постави у плані її людського та щоденного виміру. Воно гарантує загальний та мистецький успіх вистави. Було б помилково робити з такого керівництва предмет нової науки (як є в Росії, наприклад, від Станіславського та Мейєрхольда до М. Чехова і Васильєва), проте цілком правомірно досліджувати той епістемологічний механізм, який водночас є й ключем до будь-якого театрального новаторства.

### **КОСТЮМ (С. 232-235)**

У сучасних сценічних поставах костюм відіграє дедалі важливішу та багатограннішу роль і, як висловився на початку ХХ ст. Таїров, насправді стає "другою шкірою актора". Річ у тім, що костюм завжди присутній у театральному дійстві як власне знак дійової особи та її перевтілення. Протягом тривалого часу він виконував звичайну функцію характеристики актора в певних умовах чи ситуаціях. У наш час костюм відіграє під час вистави надзвичайно важливу роль. Одяг на сцені стає усе більш функціональним та інтегрується в загальне опрацювання сценічних знаків.

Від часу своєї появи на сцені він стає театральним костюмом, слугуючи для досягнення ефектів ампліфікації, спрощення, абстрагування та прочитуваності.

#### **Еволюція костюма**

Історія костюма така ж давня, як і сцени під час ритуалів та церемоній, де, як ніколи, було "видно пана по халявах". Старогрецькі жерці в Елевсіні, священики в середньовічних містеріях ходили у вбранні, яке потім використовувалося й у театрі. Історія театрального костюма тісно пов'язана з історією моди, проте в театрі костюм значно розширює своє амплуа й естетизується. Він існував завжди. Бував навіть надто яскравим та екстравагантним, позаяк до середини ХVІІІ ст., актори, як найпишніші придворні, вдягалися в шати, що їх отримували в подарунок від своїх господарів, виставляючи на показ прикраси одягу як зовнішню ознаку багатства, не переймаючись дійовою особою, яку треба було представляти. Коли стала модною реалістична естетика, костюм збагатився міметичною точністю на відміну від його колишньої матеріальної пишноти та фантастичності.

У Франції, починаючи від другої половини ХVІІІ ст., такі театральні реформатори, як Дідро та Вольтер, такі акторки і актори, як Клерон, Фавар, Лекен та Гаррік перейшли до реалістичної естетики, де костюм імітує вбрання зображуваної дійової особи. Крім того, костюм продовжують використовувати виключно для ідентифікації дійової особи, обмежуючи його певною кількістю найхарактерніших і загальновідомих знаків. Однак потрібно було дочекатися аж революцій ХХ ст., коли його стали пристосовувати до постави відповідно до її загальної логіки. Незважаючи на таку еволюцію одягу як театрального знака, театр продовжував відтворювати закриті системи з кольорами та формами, які асоціювалися з одним незмінним, але відомим лише фахівцям кодом (китайський театр, комедія

*дель арте\** і т.д.).

## **1. Функція костюма**

Так само, як одяг, театральний костюм служить передусім для одягання актора, позаяк оголеність, навіть якщо вона у наш час не викликає на сцені естетично-етичної проблеми, не так просто "носиться". Одяг чи ефекти переодягання або приховування завжди вказують на становище людини в суспільстві, характеризують за сукупністю ознак вік, стать, професійну та соціальну приналежність. Знакова функція костюма виконує подвійну роль: всередині системи постави у формі знаків, взаємозв'язаних між собою достатньо когерентною системою одягу, - і поза сценою у формі співвіднесення з реальним світом, де одяг також має певне значення,

У поставі костюм визначається подібністю та відмінністю форм, матеріалів, крою та кольорів стосовно інших костюмів. Важливими тут є зміна костюмів упродовж вистави, смисл контрастів, допоміжна функція форм та кольорів. Внутрішня система цих взаємовідносин є (або повинна бути) абсолютно когерентною, щоб публіка змогла прочитати фабулу. Проте відношення до зовнішньої дійсності надзвичайно важливе, коли вистава має захопити глядача і спонукати його до порівнянь з риторичним контекстом. Вибір костюмів неминує залежить від узгодження та напруження між внутрішньою логікою та зовнішньою референтністю вистави: кількість варіантів одягу у цьому випадку безмежна. Глядач поглядом схопить усе те, що збили на костюмі як носієві знаків дія, характер, ситуація та атмосфера. З огляду на це костюм змінювався (у формі "візитної картки" актора та дійової особи) паралельно з розвитком інсценівок, пройшовши шлях від натуралістичного міметизму до реалістичної абстракції (зокрема, брехтівської), до символіки загальної атмосфери, до розпаду сюрреалізму та абсурду. В наш час бачимо синкретичне застосування усіх ефектів: усе дозволено, і водночас ніщо не просте. Розвиток костюма нині знову перебуває на проміжній стадії між примітивною ідентифікацією дійової особи через її одяг та автономно-естетичною функцією конструювання одягу як самодостатньою творчістю. Труднощі полягають у динаміці костюма: він повинен постійно змінюватися, не набридати публіці після короткочасного споглядання, а в слушні моменти "подавати" відповідні знаки залежно від розвитку дії та еволюції актантних відношень.

## **2. Костюм та постава**

Іноді ми забуваємо, що костюм набуває значення тільки тоді, коли служить живому організмові та є на ньому. Для актора він не є звичайною зовнішньою прикрасою чи обгорткою: він стосується його тіла. Костюм то "служить" тілу, пристосовуючись до жестів, рухів і поз актора, то "облягає" тіло, підкоряючись матеріалові та формі і втискаючись у такий тісний "зашморг" форми, як риторика та олександрійський вірш.

Отож костюм поперемінно, а іноді й водночас належить живій істоті й неживому предметові. Він забезпечує перехід від внутрішнього світу мовця до зовнішнього світу речей. Адже, як зазначає Г. Баню, "промовляє не лише сам костюм, але й його історичне відношення до тіла" (О. Вану, 1981: 28). У наш

час модельєри думають про те, щоб костюм став для глядача предметом почуттів і водночас відчутним знаком.

Відчутний знак костюма - це його інтегрованість у виставу, спроможність функціонувати як змінна декорація, зв'язана з життям та словом. Реальними є будь-які варіації: приблизна часовість, гомогенність та довільність перемін, розмаїтість та багатство або бідність матеріалів. Для уважного глядача дискурс, якщо порівняти його з дією, та дійова особа органічно вписуються в еволюцію системи костюмів. Сюди, а також у пластику жести вписуються рух та інтонація, а також жестус сценічного твору: "Все те, що в костюмі заважає виразності згаданого відношення, і суперечитиме соціальному жестусові вистави, розмиватиме та фальсифікуватиме його; усе це неприйнятне. І, навпаки, усе те, що у формах, кольорах, субстанціях та структурах сприяє прочитуванню жестусу, можна сприйняти" [Варт (Barthes, 1964 : 53-54)].

Цей принцип знаменито підходить до реалістичного опрацювання сцени. Він не виключається також з екстравагантності костюма: усе можливе, оскільки костюм залишається систематичною, когерентною та доступною річчю (щоби публіка могла його дешифрувати відповідно до референтних взаємозв'язків із продукуванням таких сенсів, які глядач схоплює, дивлячись на нього). Парадоксальність костюма в театральній практиці сьогодення: він то урізноманітнює свої функції, не обмежуючись самим мімезисом та сигналізуванням, то ставить під сумнів надто усталені традиційні категорії (декорації, аксесуари, макіяж, маски, жести тощо). "Відповідний" костюм - це той, який "перекроює" геть усю виставу втручанням, яке несе певні значення. Набагато простіше виявити згадані вище "хвороби" театального костюма (за Бартом - гіпертрофія історичної, естетичної та надлишкової функції), ніж запропонувати якусь терапію, чи, інакше кажучи, практику ефектів одягання. Костюм завжди коливався між "надмірністю" та недовикористанням, між "шорсткою шкаралупою" та спонтанною метаморфозою.

Костюм іще зовсім не вичерпав усіх можливостей, а тому цікаві пошуки у сфері театального одягу освіжають сценічну практику. В наш час пульсом постави є пошук мінімального, полівалентного, "геометрично спланованого" костюма з функцією перекроювання та перепрезентування людського тіла. костюма-"фенікса", що міг : бути справжнім посередником між тілом та об'єктом. Костюм, немов блискавична ні-постава, прагне повернути декоративні "клейноди", виставляючи себе напоказ інтегруючись у тіло актора. Якщо в шістдесятих і сімдесятих роках ХХ ст. актор міг правильно (роздягаючись перед глядачами), то тепер йому треба "знову одягатися й знову перевдягатися", "хапатися" за все те, що підкреслює його тіло; входити у царство костюма, водночас нічого не демонструючи.

## **МАКІЯЖ (С. 239-240)**

### **1. Мистецтво трансформації**

У театрі макіяж - особлива ділянка, завершальний етап характеристики

обличчя актора для надання йому певної значущості. В деяких театрах, як, наприклад, "Кабукі" та "Катгакалі", вдаються до гримування як ритуалу. В "Театрі Сонця" на очах у публіки (не без її дозволу) демонструють процес гримування. Якщо розуміти під макіяжем банальну функцію прикрашання природних рис людини, то в такому разі йдеться про традиційний засіб, яким користується театр здавен. У Стародавній Греції використовували макіяж не для прикрашання (маскування) актора, а для ритуального фарбування його обличчя кров'ю тварини, принесеної в жертву, та попелом. Макіяж-грим, який не повинен бути зауваженим, використовували починаючи від XVI ст. Ця техніка поступово розвинулася: з часом стали гримувати геть усе обличчя. У XVIII ст. акторів гримували підкреслено барвисто. Про це так висловився один тогочасний свідок: "Усі актори, що виходять на сцену, подібні на франтів. На обличчі королев і героїнь так багато гриму, що вони світяться свіжими й рожевими щоками, як доярки". Технічний прогрес дав змогу (хоча в окремих випадках застосовували небезпечний ціаністий калій) гримувати обличчя так, щоб довести його до кольору сценічного освітлення. Так макіяж мінявся разом з введенням газового освітлення, а далі електричного.

## **2. Функції макіяжу (гриму)**

### ***а) Прикрашання***

Макіяж і сьогодні використовують у цій функції, бо театральне мистецтво полягає не в тому, щоб показати людину старою чи молодою... Зважаючи на композиційну *роль\**, гримувальник вдається до підмалювання та прикрашання: забрати геть мішки з-під очей, замаскувати подвійне підборіддя, припудрити прищ (краще, ніж дерматолог...).

### ***б) Кодування обличчя***

Деякі театральні традиції (наприклад, у китайському театрі) виходять з системи символічних відповідностей між кольорами й соціальними характеристиками: білий колір для інтелігенції, червоний для відданих справі героїв, темно-голубий для гордих людей, срібний для богів і т.д.

### ***в) Характеризація обличчя***

Грим - це справжній одяг актора. Він переводить живе обличчя в неживе. Коли актора стає більш-менш непрозорим та м'яким, виділяючи іноді опуклості, це дозволяє йому немов "фліртувати" з глядачами. Актор часом своїм обличчям без гриму створює маску [Гротовський (Grotowski, 1971-64)]. У театрі "Театр Серапіона" практикують гримаси як скульптурне зображення обличчя. Мистецтво макіяжу обличчя підкреслює його театральність, спосіб сценічної гри (як висловився Маріво) : водночас вносить жвавість - ще раз повернути людину до природності та "інтер'єрувати" її мімічний вираз обличчя. Макіяж виходить з композиційної двозначності вистави: поєднання природності й штучності, предметності й знаковості.

### ***г) Необмежені можливості макіяжу (гриму)***

У наш час макіяж використовують не тільки для обличчя. Можна гримувати все *тіло\**. Вітез у поставі "Британіка" фарбував коней, підкреслював контури ніг акторів, робив їхні обличчя штучними, але без карикатурності. Макіяж

стає супутньою, на диво символічною декорацією. Він перестає бути психологічною характеристикою. Він розробляє театральні форми так само, як це властиво *предметам\** на сцені (*маска\**, *освітлення\**, *костюм\** та ін.). Оскільки макіяж не є психологічною характеристикою, то він виконує функцію значущої системи, а тому стає самобутнім естетичним фактором постави.

**Порівн.:** погляд, кінезис.

### **МІМІКА (старогрец. *mimikos*) (С. 252-253)**

**1.** В епоху класицизму під мімікою розуміли мову жестів і водночас вираз : личчя. Зрештою, Дідро, автор гасла "Жест" в "Енциклопедії", визначає його як ": внішній рух тіла й обличчя, який є одним з перших даних людині від природи засобів вираження". У наш час цей термін стосується передусім гри обличчя, чи інакші "лицьового вираження". Функція такої гри паравербальна, скерована на підкреслення та дистанціювання вербального висловлювання; на психологічне реагування; в передавання повідомлення (адресованої інформації) поглядом, "надуванням щік" напруженням чи розслабленням одного або кількох м'язів обличчя, невідповідності погляду та руху уст.

**2.** Міміка з її точним кодуванням, яку глядач схоплює відразу (так само тонк як це властиво вловлюванню інтонації), очевидно, є важливою передусім у етил; натуралістичної та психологічної гри. Обличчя зв'язане з психологією підтекстовосп з усією метафізикою тіла, яке промовляє і яким маніпулює актор так само довільно, як "оперним механізмом" (Маріво). Окрім цього, міміка є "у театрі моменте1 коли злітає (якнайдоладніше) т.зв. "зворотний" дискурс з уст актора, який не тільки виголошує слово-акт, але також повідомляє, що він його виголошує" [Юберсфель, 1981 : 227)]. Обмежувати міміку функцією налагодження контакту або ж паравербальною функцією означало б надто звузити її значення. Вона, безперечно, ефективна в щоденному спілкуванні, зокрема, як засіб модальності мовленнєвого повідомлення (адресованої інформації), як ефект присутності актора. Проте, з іншого боку, вона є автономною системою, не пов'язана з психологічними явищами чи справжньою театралізацією обличчя та всього тіла актора (наприклад, у *театр жестів\**). Уже в епоху класицизму передбачили й зафіксували опісля в репродукованих на гравюрах позах стереотипні вирази обличчя та емоції актора, а також їхні: закодований сенс. Це неминуче вело до закостенілої традиційної гри акторів і психологізації вираження. Сучасна теорія постав (Арто й Гротовський під впливом азійських традицій) є реакцією на попередню. Тут узагальнюють і контролюють мову пластики (а не мовленнєвий півфабрикат). Як уважає Арто, "десять тисяч та один вираз обличчя, схоплені у стані замаскованості, можна систематизувати й каталогізувати для безпосередньої та символічної участі в цій конкретній мові сцени і незважаючи на їхнє особливо психологічне застосування" (Artaud, 1964 *Б* : 143). На думку Гротовського, "сам актор komponує органічну маску м'язами обличчя, а кожна дійова особа зберігає упродовж усієї вистави

одну й ту саму гримасу" (Grotowski, 1971 : 68). Деяким театральним формам (наприклад, комедія *дель арте*\* і фарс, які не так тісно пов'язані з психологією та кодуванням обличчя) не властива точність міміки обличчя. Перевага віддається жестам тіла, зокрема, маскам (Копо. Декру, Лекок) або громіздкому макіяжу для нейтралізації такого виразу обличчя, псе вважається надто точним і нав'язаним. Брехтові сподобалась у Карла Валентіна і Чарлі Чашина "майже повна відмова від гри обличчям і низькопробної психології" (Brecht, 1972 : 44). Сучасна акторська творчість характеризується дедалі прискіпливішою увагою до обличчя, долонь, погляду, всього тіла. Обличчя стає пересувною декорацією - і у випадку контролю за ним, і у випадку майже неконтрольованих рухів. Воно є місцем, де сенс викарбовує свої знаки на тілі актора.

**Порівн.:** кінезис, тіло, вираження.

### **ПОСТАВА (або ще РЕЖИСУРА) (С. 320-321)**

Поняття постави виникло в ХІХ ст. Термін вживається з 1820 р. [Вайнштайн (Veinstein, 1955 : 9)]. Саме від цього часу режисер стає "офіційною" відповідальною особою за аранжування спектаклю. Тим не менше, саме режисер-постановник, а іноді головний актор займалися підготовкою вистави за задалегідь продуманим планом. Тогочасна постава була примітивною технікою введення в *сценічну дію*\* акторів. Саме таке розуміння постави існувало серед глядацького загалу: вважали, що режисер має лише регулювати рухи акторів і освітлення.

Б.Дор пояснює виникнення постав не причиною складності технічних засобів і потребою в центральному "маніпуляторі", а змінами в глядацькому середовищі: "Починаючи з другої половини ХІХ ст., в театрах вже немає однорідної й чітко диференційованої відповідно до жанру вистави публіки. Відтак перестає існувати попередня фундаментальна угода між глядачами та театральними діячами" (В.Дон. 1971 : 61).

#### **1. Функції постави**

##### ***а) Дефініції***

А.Вайнштайн пропонує два визначення постави. По-перше, з огляду на глядацький загал. По-друге, з огляду на фахівців театру: "У широкому розумінні термін "постава" означає сукупність засобів сценічної інтерпретації: декорації, освітлення, музика та гра акторів. [...] У вузькому розумінні цей термін означає діяльність, які полягає в аранжуванні (у певний період часу та в певному ігровому просторі) різних елементів сценічної інтерпретації драматичного твору" (А.Вайнштайн, 1955 : 7).

Не порушуємо тут питання про історичні передумови виникнення постави у кінці ХІХ ст., хоча й не заперечуємо їхнього значення. Досить легко можемо простежити вплив технічної революції на театр між 1880 і 1900 роками, зокрема, механізацію сцени та впровадження досягнень у галузі електрики. До цього слід додати кризу драми й драматургії, а також діалогу [Сонді (Szondi, 1956)].

### **б) Вимога всеохопності**

Від часів свого виникнення постава утверджувала класичну концепцію сценічного твору як повноцінного й гармонійного, повнішого, ніж сума сценічних матеріалів і сценічних видів мистецтва, що складала твір і вважалися його фундаментальними компонентами. Тогочасна постава вимагала підпорядкування певного вид;-мистецтва чи просто будь-якого знаку певній цілості, гармонійно контрольованій всеохопним задумом. "Твір мистецтва не може бути створено, якщо ним не керує одна-єдина думка" (Е.І.Крейг). Вимога всеохопності від часів виникнення постав;: супроводжувалася усвідомленням історичності текстів і вистав та серією поступових конкретизацій одного й того ж твору. Ця історичність виявляє себе в нав'язуванні творові, призначеному для постанови, зовсім іншої концепції, а саме концепції гуманітарних наук: "Знання є творчою потугою постанови" [П'ємм (Piemme, 1984 : 67)].

### **в) Реалізація в просторі**

Суть постанови полягає в транспозиції драматичної манери викладу тексту (письмовий текст і/або *сценічні вказівки\**) у сценічну. "Мистецтво постанови є мистецтвом реалізації в просторі, а також усім тим, що драматургові вдалося реалізувати в часі" [Аппія (Appia, 1954 ; 38)]. Постава щодо театральної п'єси с й "справді специфічною частиною спектаклю" [Арто (Artaud, 1964 b : 161, 162)]. Врешті-решт, вона є акторською трансформацією чи, точніше, конкретизацією тексту в сценічному просторі в часі присутності глядачів.

Простір, так би мовити, переведено в слова: текст запам'ятали і записали в простір жестів актора (репліка за реплікою). Актор шукає ходів та оцінок, які якнайточніше відповідають його просторовому натхненню. Слова діалогів, згрупованих у тексті, розкидаються і вписуються у сценічний простір і час, подаються для споглядання та слухання: "Процес висловлювання драматичного тексту містить вимогу бути запропонованим для споглядання", як влучно висловився П.Рікер (P.Ricoeur, 1983:63). Жест, наприклад, систематично опрацьовують з метою його прочитання (навіть більше, ніж прочитання). Його стилізують, абстрагують, членують, мнемотехнічно пов'язують із розгортанням тексту, монтуючи за певними опорними віхами й ознаками (субпартитура).

### **г) Узгодження**

Режисер komponує й координує різні складові частини вистави, які часто доповнюють творці вистави (драматург, композитор, художник і т.д.). Незалежно від того, чи мова йтиме про отримання інтегрованої цілості (як в опері), чи про систему, де кожен вид мистецтва зберігає за собою автономність, завдання режисера полягає в тому, щоб встановити зв'язки між різними сценічними елементами, а це, очевидно, вирішальним чином впливає на творення загального сенсу. Задум режисера щодо координації та гомогенності (йдеться про театр, де показано дію) здійснюється навколо пояснення й коментування *фабули\**. Він стає зрозумілим, коли режисер звертається до сцени як до єдиної "клавіатури" театральної творчості. Суть постанови полягає у формуванні повної органічної системи і такої структури,

де кожен елемент інтегрується в єдність; де ніщо не існує відокремлено, а стає функціональним тільки в концепції загального задуму. Кожна постава вносить *когерентність\**, яка ризикує в будь-який момент перетворитися в некогерентність. Прикладом може служити визначення Копо, який переглядає низку численних театрознавчих праць: "Під поставою розуміємо задум драматичної дії. Це сукупність рухів, жестів та оцінок, узгодження облич, голосів і пауз. Це всеохопність сценічного спектаклю, що виходить з однієї-єдиної ідеї. Усе це підказує засади створення постави, її регулювання й гармонізації. Режисер виношує і встановлює приховані й відкриті зв'язки дійових осіб, взаємну емоційність, таємничу відповідність стосунків, без якої драма, навіть якщо в ній грають прекрасні актори, втратить найяскравішу сторінку виражальності" [Копо (Cореаи, 1974 : 29-30)].

#### г) **Вияв сенсу**

Таким чином, постава вже не розглядається як "нагальна біда", без якої, зрештою, може обійтися драматичний текст, а як адекватне місце для вияву сенсу театрального твору. Так, для Станіславського, композиція постави полягає в матеріальному вияві глибинного сенсу драматичного тексту. Тим-то режисер вдається до всіх сценічних (декорації, освітлення, костюми тощо) та ігрових (гра актора, техніка тіла ц жести) засобів. Постава належить до середовища, в якому діють актори, і водночас до психологічної та жестової інтерпертації. Будь-яка постава є інтерпретацією тексту (або рукопису) поясненням тексту "в дії". П'єсу глядач розкриває тільки через режисерське прочитання.

### **ПРЕДМЕТ (С. 342-343)**

Термін "предмет" у театрознавчих рецензіях дедалі частіше заміняють на терміни "бутафорія" та "*декорації\**". Оскільки цей термін нейтральний і неконкретний, його успішно використовують для опису сучасної сцени. Його нейтральне значення пасує і до образних декорацій, і до сучасної скульптури та *інсталяції\**, і до живої пластики акторів. З огляду на складність встановлення чіткої межі між актором і навколишнім світом, прагненням глобально охопити сцену і властивим для неї (сцени і способом означування предмет у сучасному спектаклі виконує функцію первинного *октанта\**. Типологія сценічних предметів за принципом їхньої форми, матеріалу та ступеня реалістичності малоефективна, оскільки ці предмети видозмінюються відповідно до наявної драматургії, а, якщо їх правильно вводити, вони інтегруватимуться у виставу, виконуючи роль візуальної бази й одного з основних значущих факторів.

#### **1 .Функції предмета**

##### **а) *Мімесис кадру дії***

Предмет, ідентифікований глядачем, відразу визначає тип декорацій. Коли предмет у виставі важливий для характеристики сценічного середовища, він мусить мати низку визначальних рис. Натуральний предмет виступає як реалістичний. Реалістичний, зі свого боку, відтворює тільки обмежену



кількість характеристик і функцій імітованого прототипу. Символістський предмет встановлює контрреальність з автономним функціонуванням.

#### **б) Функція предметів під час гри**

Театральний предмет використовується для низки операцій та маніпуляцій. Така його прагматична функція є особливо важливою, коли на сцені показано мужчин чи жінок в їхніх щоденних турботах. Коли декорації не образні, певні їхні елементи починають виконувати функцію ігрового механізму (*практикабль\**, нахилені площини, пересувні механізми, машини-конструктори тощо). В такому випадку предмет є радше ігровим, ніж функціональним: він "породжує" сценографічні сенси.

"прищеплені" на текст.

#### **в) Абстрагування та відсутність образності**

Коли постава будується на основі гри актора, не передбачаючи місця для специфічної дії, предмет зазвичай стає абстрактним і як чинник суспільного виміру не використовується. Він отримує значення естетичного (або поетичного) об'єкта [Шлеммер (Schlemmer, 1927)].

#### **г) Ментальний кругозір, або стан душі**

Декорації утворюють на сцені суб'єктивний образ ментального або емоційного світу п'єси: предмет тут рідко буває образним, він стає фантастичним, химерним і фантасмагоричним. При цьому його суть полягає у візуальному ознайомленні з уявним світом персонажів (див. *образ\**), як, скажімо, картина Фрідріха "Катастрофа корабля" у спектаклі "Емпедокл"; вистава "Як читати Гельдерліна" Грюбера, поставлена 1975 р. в Берліні, або постава "Танець смерті" Лангофора в театрі "Комеді Франсез" 1996 р.

## **2. Поліморфність предмета**

#### **а) Зміщення сенсу**

Нейтральний предмет може бути використаний для означення будь-яких сценічних елементів, зокрема, й найвіддаленіших за змістом (сюрреалістична техніка знайденого, зміненого й дистанційованого предмета). Під впливом *умовності\** предмет трансформується в знак найрізноманітніших об'єктів (техніка народного театру або театру, який ґрунтується на самій лише присутності акторів; цеглини й колесо в паризькій поставі П.Брука 1978 р. "Убу-король").

#### **б) Рівні сприймання**

Предмет не зводиться до єдиного сенсу та рівня сприймання. Часто один і той самий предмет буває ужитковим, символічним, ігровим: залежно від ходу вистави і, зокрема, від перспективи її естетичного сприймання, він функціонує як тест Роршарха, суть якого - в активізації творчості публіки.

#### **г) Редуція знаків**

Не існує такого предмета, який не мав би заздалегідь встановленого суспільного значення та не інтегрувався б у певну систему цінностей. Предмет виконує і свою конотативну, і первинну функції. Точніше кажучи, театральний предмет є завжди знаком чогось. Отже, він потрапляє у вир сенсів (еквівалентів) і з огляду на конотацію "прикріплюється" до численних значень, які глядач почергово йому "приписує" [Бодрійяр (Beaudrillard,

1968)].

#### **д) Створення штучності /матеріалізація**

Внаслідок впливу згаданої вище системи сенсів предмет функціонує як означене (план змісту), тобто матеріальність (означальне) та ідентичність предмета (референт) стають зайвими й інтегруються у всеохопний процес символізації. Будь-який предмет на сцені зазнає цього впливу штучності/абстрагування (*семіотика\**), а це врешті-решт відриває його від реального світу й інтелектуалізує. Так відбувається, зокрема, у випадку з символічними неужитковими предметами, які позначають свою референтність абстрактним, ба навіть міфічним способом (релігійні символи та ідеалізація реальності).

Проте сучасні постави характеризуються і протилежною тенденцією — вживанням предмета як матеріалу, що не зводиться до абстрактних категорій. Для декорацій відбирають один або два базових матеріали (дерево, шкіра, метал, тканини) залежно від матеріальної атмосфери п'єси й основної тональності гри. Ці матеріали потребують незначного опрацювання. Не покликаючись на жодне означене (план змісту), вони є першоосновами, з яких черпають певний сенс і які впливають на сферу відчуттів залежно від сценічної ситуації. Часто предмети виходять на рівень статусу "мобільної пластики". Вони грають на сцені і разом з нею, завдяки поетичному, театральному та ігровому впливам викликаючи у глядачів цілі сузір'я ментальних асоціацій.

**Порівн.:** постава, зображена реальність, знак, театральні декорації, кін, сценографія.

#### **РЕЖИСЕР (С. 374-375)**

Особа, обов'язком якої є поставити п'єсу і яка відповідає за естетику й організацію спектаклю, добираючи акторів, інтерпретуючи текст та використовуючи відповідні сценічні засоби.

**1.** Визначення функцій режисера і сам термін припадає, як вважається в театрознавстві, на першу половину XIX ст. Якщо цей термін і систематичне практикування постав належить також до згаданого періоду, то в історії театру не бракує більш-менш легітимних предків режисера (див.: Veinstein, 1955 : 116-191).

**2.** У старогрецькому театрі "дидакал" (*didaskalos* "інструктор") іноді був і автором, і виконавцем функції організатора вистави. В Середньовіччі ведучий гри відповідав за зміст і водночас за естетику містерій. В епоху Відродження та бароко найчастіше саме архітектори й художники організовували спектаклі за власними уподобаннями. У XVIII ст. естафета переходить до великих акторів: - Іффленда, Шредера (Німеччина), яких вважають першими великими режисерами. Проте лише в часи натуралізму, представниками якого є серед інших герцог майнінгенський Георг II, А.Антуан й К.Станіславський) функція режисера стала окремою дисципліною і самобутнім мистецтвом.

3. Слід обережно ставитися до остаточного визначення потрібності й важливості режисера в театральній творчості, оскільки на останньому етапі цього аналізу аргументи завжди зводяться до питання про смак та ідеологію, а не до об'єктивності естетичної дискусії. Слід зазначити тільки те, що режисер існує і на чільному місці (навіть у випадку недостатнього художнього рівня) в процесі сценічної творчості. В шістдесятих і сімдесятих роках за режисуру періодично беруться інші "діячі" й актори, які вважали себе пригніченими надмірною тиранією директив: художники прагнули зненацька захопити трупу та публіку ігровою машиною; "колектив" відкидав ієрархію в групі й брав на себе поставу спектаклю, пропонуючи *колективну творчість\**; і, нарешті, аніматори культури, намагаючись служити посередниками між мистецтвом і його комерціалізацією, між акторами та міською владою (незручна, хоча стратегічна позиція).

4. У дев'яностих роках функцію режисера вже ніхто не піддає сумніву, проте вона значною мірою баналізована. Питання вже не полягає в тому, щоб знати, чи режисер перевищує свою функцію, чи він недовиконує її (майстер чи посередник?), чи постава є "надміром" творчості [Вінавер (Vinaver, 1988)], тоді як, на думку Вінавера, театральні діячі б'ються об заклад чи можна повернутися до скромності й легковажності, до зниження мистецької цінності та посилення кустарності" [*ibid.*, in Floeck, 1989: 254]. Звичайно, можна ще зустріти радше хитромудре, ніж наївне твердження про те, що в найталановитішій поставі слід задовільнятися озвученням тексту [С.Сайд (S.Seide), С.Режі (C.Regy), П.Шеро (P.Chereau), Ж.Лассаль (J.Lassale), цит. за "Art du theatre", № 6, 1986)]. Дюрас вимагає від постави якнайменшої режисури: "Гра опрацьовує текст, але абсолютно не збагачуючи його. Вона, навпаки, тільки самою своєю присутністю, глибиною змісту, так би мовити своїми м'язами та кров'ю опрацьовує текст без його збагачення" ("Le theatre " у кн.: "La vie materielle").

Молода генерація режисерів уже не продовжує традицій моделі деконструкції (чи то психоаналіз, чи марксизм, чи лінгвістика). Вона вже не звертається до моделей та шкіл, а тим паче до течій та різних " -ізмів ". Це покоління розвивається навмання, іноді без заступництва театральних інституцій. Деякі актори переходять від постав до манери викладу (А.Акім, Г.Коля, С.Анн, П.Рамбер, Ф.Міньяна, Ж.Жуанно, Д.Ле-майє, А.Безю, Ж-Ф.Пейре, Ж.Руссо). Інші тримаються успадкованої від Вітеза "формальної" освіти (Б.Жак, К.Скіаретті, С.Лукашевський, С.Брауншвайг, Ж.Данан). Ще інші кидаються в інтеркультуру (С.Веріжель, Г.ІДай, К.ДюрршГер, М.Накаш, К.Мар-кеші, Е.Сола). Є й такі, що захоплюються новаторським ставленням до тексту, задуманого як пластичний (Е.Да Сільва, О.Пі) або резистентний матеріал (С.Нордей, П.Прадінас, С.Аллюшері, Е.Лякаскад).

### **РУХ (С. 390-391)**

Нейтральний загальний спосіб позначення діяльності актора і навіть його підготовки (майстер-клас). Рух є першою загальною підставою аналізу гри

актора. Він дозволяє належно з'ясувати більшість питань, що стосуються тіла, жестів, гри.

### **1. Вивчення рухів**

Перші дослідження рухів з'явилися наприкінці XIX ст. в експериментах Маре. в хронофотографіях Майбріджа й класифікаціях Дельсарта. Вони дають можливість збагнути, як організувати гру актора. З цього погляду заслуговують на увагу категорії як результат дослідження рухів.

За Лабаном, рухи тіла в цілому можна поділити на: кроки, жести рук і долонь та вирази обличчя" (Laban, 1994 : 46). Ці три групи іноді позначаються і перегруповуються за іншими характеристиками, зокрема:

- Імпульси або інстинктивні рухи, що спричиняють дію.

Прикладом можуть бути так звані "пускові механізми" (Станіславський) або чинник розблокування актора (Гротовський), який розкриває перед ним загальну дію, а вона своєю чергою задіює всі його психофізичні ресурси чи "настроєне тіло". Актор, за Барбою, "не досліджує фізіології, а витворює мережу зовнішніх стимуляторів, на які реагує, фізичними діями" (Barba, 1993 : 55).

- Пози

Їх характеризує спосіб підключення підлоги відповідно до ваги та гравітації.

- Позиції

Їх знаходять залежно від соматичних і сегментних положень.

- Переміщення

Відповідає способові розташування на сцені й траєкторії, якою проходить актор або танцівник.

- Ходіння

Для більшості режисерів, які спрямовують актора, ходіння має особливе значення: Станіславський, Вахтангов, Декру вважали ходіння однією з базових основ підготовки актора, позаяк "жоден початківець не вміє ходити на сцені" [Дюллен (Dullin, 1946 : 115)], а "відчуття ролі ногами (мовою театру) вимагає іноді тривалого навчання".

- Манера ходіння

Вона була предметом філософських роздумів і стала для мимів підґрунтям численних експериментів. Бальзак у "Теорії манери ходіння" вбачав спосіб ходіння "обличчям тіла": "Погляд, голос, дихання, манера ходіння ідентичні. Проте, оскільки людині не властиво одночасно дотримуватися цих чотирьох способів синхронності з думками, то вибирайте той, який буде відповідним: так пізнаєте геть усю людину" (Balzac, цит. *in* Lecoq, 1987 : 24). Лекок побудував на цьому потішну конференцію-демонстрацію "Все рухається" та експеримент у науковій лабораторії руху. В "Театр дю Мувеман" К.Егжена та І.Марка створили спектакль "Обережно з ходінням", де порівняли різні способи ходіння та дійшли висновку, що "кроки актора на підлозі виражають думки персонажа" (цит. *in* Aslan; 1993 : 365).

- Дії тіла в Лабана

Визначаються за чотирма питаннями: "а) яка частина тіла рухається?; б) в якому напрямку в просторі розвивається рух?; в) з якою швидкістю

прогресує рух?; г) скільки м'язевої енергії затрачається? (Там само. 1994 : 53).

• Фізичні дії в Станіславського

Їх виконує актор залежно від логіки руху й мети сценічної дії.

## **2. Співвідношення фізичного та інтелектуального станів**

Ефективне вивчення рухів можливе лише в процесі роздумів над внутрішнім світом рухомого суб'єкта - над емоціями, образами, ментальністю або внутрішнім світом. Це змушує постійно враховувати співвідношення між системою рухів та емоціями. Різні теорії й акторські студії залежать від розуміння цього співвідношення, що, своєю чергою, призводить до пошуку різниці (дуалізм) або, навпаки, злиття органічності між тілом і духовним світом. Лабан так визначає взаємозв'язок рухів та емоцій: "Кожна фаза руху, найменше перенесення ваги тіла, кожен жест тієї чи іншої частини тіла виявляють певну рису нашого внутрішнього світу" (Laban, 1994: 46). М. Чехов використовував поняття "*психологічного жесту*"\* для впливу на фізичний стан і ментальність актора з метою якнайточнішого вирізьблення двох боків однієї медалі. Фельденкрайс використав їх як основу своєї практики: для нього кожна емоція пов'язана й асоціюється в корі головного мозку з певною конфігурацією та м'язовою позицією, які характеризуються тими самими властивостями відтворення глобальної ситуації, що й сенсорна, вегетативна та розумова діяльність. Замість хитромудрого аналізу психології персонажів бажано, як вважав Жуве, вдатися до пошуку ритму та духу тексту й дійової особи в манері висловлювання тексту.

Таким чином, можна збагнути суть завдання міма, танцівника й актора як "повторну гру" (за визначенням Ж.Лекока): "Повторно зіграти реальність нашим ті-:". Реальність перебуває в постійному русі...

## **ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО (С. 464-467)**

Театральне мистецтво - це словосполучення, в якому заздалегідь закладено всі суперечності театру. Чи маємо тут самобутнє мистецтво з власними законами та *естетичною специфікою*\*! Чи це тільки результат (синтез, конгломерат та зіставлення) дії різних видів мистецтва, як-от малярство, поезія, архітектура, музика, танець і жести? В історії естетики співіснують два погляди на театральне мистецтво. Однак йдеться передусім про вивчення цього виду мистецтва та його місце у західноєвропейській традиції.

### **1. Витоки театру**

Невичерпне багатство форм і традицій театру (впродовж історії) унеможлиблює навіть загальне визначення театрального мистецтва. Етимологічно старогрецьке слово *theatron* у значенні "місце з глядачами, що прийшли на виставу" тільки частково відображає одну з-поміж численних граней цього виду мистецтва. Справді ж бо, оскільки театр є винятково зразковим візуальним видом мистецтва, місцем для дозволеного еротичного підглядування, то досить часто його "зводили" до літературного жанру, драматичного мистецтва, виставкову грань якого ще від часів Арістотеля

вважали допоміжною та обов'язково підпорядкованою текстові. Такому розумінню театральних форм і драматичних жанрів відповідає рівномірний розподіл розмаїтих матеріальних, суспільних та естетичних умов театральної діяльності. Наприклад, який зв'язок може існувати між первіснообщинним ритуалом, бульварною п'єсою, середньовічною містерією та виставою в індійській чи китайській традиціях? Тому-то соціологам і антропологам непросто з'ясувати мотивацію театральної потреби людини. Вони, то один, то другий (або всі одноставно), вказували на мімізисне бажання людини, потяг людини до гри, характерний для дітей та дорослих, на освячувальну функцію церемоній, прагнення оповідати історії та безкарно висміювати той чи інший стан суспільства, нестримне прагнення людини стати актором. Очевидно, за походженням театр є ритуальним і релігійним, а індивід, розчиняючись у натовпі, напевне брав участь у церемоніях, і тільки пізніше поступово передавав свою можливість акторам або священикам. Тільки з часом театр починає відходити від магічно-релігійної сутності, набуває достатньо сили та самодостатності й стає предметом критики з боку суспільства. Тому зрозумілими є складнощі у ставленні театру впродовж історії до влади, закону, ба навіть звичайного права на існування. Бодай якими цінними були б згадані щойно теорії, сьогодні театр не має нічого спільного зі своїм первіснообщинним культовим походженням (тут не беремо до уваги одного-двох експериментів з поверненням до міфів та церемоній, в яких, за прикладом Арго, шукають первісну чистоту театральної діяльності). Театр розвинувся до такого багатства форм, які відповідають численним новітнім естетикам та суспільним функціям. Розвиток театру тісно зв'язаний з еволюцією суспільно-технологічної свідомості. Хіба не передбачають раз по раз негайної загибелі театру перед натиском засобів масової інформації та видів масового мистецтва?

## **2. Західноєвропейська традиція**

Оскільки питання про *сутність*\* та специфіку театрального мистецтва завжди містить у собі щось ідеалістичне та метафізичне, далеке від реальності, від театральної діяльності, то стає можливим хіба що перерахувати (стосовно західноєвропейської традиції) декілька характерних рис цього виду мистецтва, починаючи від Стародавньої Греції і закінчуючи нашими днями. Поняття "мистецтво" відрізняється від поняття "ремісництво, техніка та ритуальність". Театр, навіть маючи власну розвинену техніку (гра, сценографія і т. п.) і в усіх випадках непорушні закони, виходячи за межі будь-якої згаданої щойно його складової частини, постійно представляв дійство (або передавав мімізисно дійство) з допомогою акторів, які втілюють чи зображують дійових осіб для публіки, зібраної у певний час та у певному місці, більш-менш налаштованої для сприймання вистави. Текст (чи дія), тіло актора, сцена, глядач - таким є логічний ланцюг театральної комунікації. Кожне кільце ланцюга, однак, набуває найрозмаїтіших форм: буває, що текст замінюють на стиль нелітературної гри, навіть якщо мова йде про соціальний, абсолютно незмінний та прочитуваний текст; тіло актора втрачає

вартість людської присутності, коли режисер перетворює його у *надмаріонетку\**, або коли актора замінюють на річ чи сценічний засіб, передбачений у сценографії; сцена перестає бути коном театральної будівлі, спеціально спорудженої для вистав (громадські місця, ангар та інші "віддалені" місця можна достосувати до театральної діяльності). Щодо глядача, то позбутися його цілковито неможливо, не перетворивши театральне мистецтво у драматичну гру за участю усіх, у ритуал, для здійснення якого непотрібно зовнішнього погляду, або в "капличкову діяльність", "самотеатр", які є абсолютно закритими самі у собі і не мають виходу на публіку для критики.

Драматичне мистецтво первісно виникло ("Республіка" Платона та "Поетика" Арістотеля) внаслідок розмежування між "мімезисом" (зображення через безпосередню імітацію подій) та "дієгезисом" (розповідь оповідача про ті самі події). Пізніше мімезис зробився ознакою театральної "об'єктивності" [у теорії Сонді (Szondi, 1956)]: дійових осіб (агенсів та мовців) залучено до діалогу через "я" театального автора; репрезентацію подано як образ раніше сформованого світу. Справді ж бо, сьогодні ми знаємо, що мімезисна вистава - не безпосередня моментальна репрезентація, а озвучення тексту через акторів. Театральна вистава складається із сукупності директив, порад, наказів, зібраних у театральній *партитурі\**, сценічних текстах та режисерських вказівках.

Розмежування та ієрархія між жанрами не є абсолютно закостенілим та завершеним постулатом, як про це мовилося у класичній поетиці, що базувалася на нормативному баченні жанрів та їхній суспільній функції. В сьогоденнішньому театральному мистецтві, на жаль, не сприймають тричастинності "театр/поезія/роман". Так само поляризація "трагедія - комедія", яку ми знаходимо у подвійній традиції "високих" (трагедія, висока комедія) або "народних" жанрів (фарс, масове видовище), втрачає сенс разом зі зміною суспільних відносин, коли згадані класові розмежування зникають.

### **3. Театр у системі інших видів мистецтва**

**а)** Більшість теоретиків даремно ладна визнати, що театральне мистецтво володіє всіма художніми та технологічними засобами, відомими у той чи інший період часу. Крейг, наприклад, визначає театральне мистецтво (дещо тавтологічно) у такий спосіб: "Театральне мистецтво не є ні мистецтвом гри актора, ні театальною п'єсою, ні сценічним зображенням, ні танцем [...]. Воно є сукупністю елементів, з яких складено ці різні галузі. Сюди входять також рух, що є душею мистецтва актора, а також мова актора як формотворний чинник пластики п'єси, її ліній та кольорів; як душі сценічних декорацій та ритму, що є сутністю танцю" (Craig, 1905 : 101).

**б)** Проте у питанні про взаємозв'язок згаданих видів мистецтва, то серед теоретиків бракує єдності думок. Для представників вагнерівського *синтетичного твору\** сценічні види мистецтва неодмінно є однаковими у синтезі і збігаються між собою внаслідок надлишковості систем.

**в)** Однак є ряд теоретиків, які вважають, що неможливо об'єднати різні види

мистецтва. В найкращому випадку, на їхню думку, можливо витворити неструктурований конгломерат. Важливо тут вивести ієрархію між засобами та їхньою артикуляцією з огляду на очікуваний результат, а також ідеї режисера. Ієрархія, яку запропонував Аппія (Appia, 1954): актор, простір, світло, декорації - є нічим іншим, як численними можливостями *естетики*\*.

г) Є також низка теоретиків, які критикують театральне мистецтво як синтетичний твір\* і тотальний театр, пропонуючи поняття театральної праці\* (Брехт). Сценічні види мистецтва існують і набувають сенс тільки у розмаїтості та суперечностях (див. Brecht. "Petit Organon", § 74). У поставі сцена "спрацьовує" проти тексту; музика проти лінгвістичного значення; *мова жестів*\* проти музики та тексту і тлі.

#### **4. Специфіка театрального мистецтва та його параметри**

Навіть побіжний перегляд наукових театрознавчих праць свідчить, що жодна теорія неспроможна звести театральне мистецтво до його достатньо обов'язкових складових компонентів. Цей вид мистецтва неможливо обмежувати сукупністю окремих технік. Адже практика перебирає на себе місію безперервного розширювання обріїв сцени: показ діапозитивів та кінофільмів (Піскатор, Свобода), введення у театр скульптури ("Бред енд Папет"), використання танцю і міміки, політичної діяльності (*agitprop*\*) і масових заходів (*geppening*\*).

Вивчення театрального мистецтва виливається у численні окремі галузі дослідження, оскільки наукова програма виглядає надто розмаїтою. Програма Сурйо є геть-чисто скромною: "У трактаті про театр слід вивчати поступово принаймні такі фактори: автор, театральний світ, дійові особи, місце, сценічний простір, декорації, експозиція сюжету, дія, ситуації, розв'язка, мистецтво актора, глядач, театральні категорії (трагічне, драматичне, комічне), синтез (театр-і-поезія, театр-і-музика, театр-і-танець), і нарешті театральна дотичність (різні форми вистав, циркові забави, лялькові вистави і т.д.), не забуваючи про інтерференцію з іншими видами мистецтва, зокрема з новітнім мистецтвом кіно" [Сурйо (Souriau in Asian, 1963 : 17)].

**Порівн.:** сутність театру, постава, театральна антропологія, етносценологія.

#### **ХАРАКТЕРИЗУВАННЯ (С. 571-572)**

Така літературна чи театральна техніка, яку використовують для наділення певними рисами *дійової особи*\* чи ситуації.

Характеризування дійових осіб є одним з основних завдань драматурга. Полягає у забезпеченні глядача чинниками бачення драматичного світу або уявлення про нього, а, отже, відтворення в собі ефекту *реальності*\* без порушення адекватності та правдивості дійової особи разом з її пригодами. З іншого боку, характеризування виявляє мотивацію *характерів*\* та їхні *дії*\*. Оскільки "характери" поступово змінюються у ході п'єси, то характеризування триває упродовж усієї вистави. Воно особливо яскраво відчутне в експозиції та в момент появи суперечностей і конфліктів. Однак



ми не можемо достеменно збагнути і *мотивації\**, і характеризування усіх дійових осіб. І тим краще. Бо сенсом п'єси є незмінно двозначне завершення таких характеризувань. Саме глядач повинен досягнути суті справи і скласти власну думку про побачені характери (*перспектива\**).

### **1. Засоби характеризування**

Романіст має достатньо часу для характеризування своїх героїв ззовні, опису їхньої потаємної мотивації. Драматург, навпаки, не має такого часу з огляду на "об'єктивність" драми [Сонді (Szondi, 1956)], де дійових осіб представлено в дії та дискурсі без коментувань "деміурга". Так виникає певна неточність у способі "прочитання". Існує низка елементів, які допомагають прочитанню твору:

#### **а) Сценічні вказівки**

Кадр дії для визначення психологічно-фізичного стану дійових осіб.

#### **б) Назва місцевостей та характерів**

Підказка про природу дійової особи і, зокрема, про її дивацтва (антономазія\*) ще до її виходу на сцену.

#### **в) Слова одної дійової особи й опосередковані коментарі інших дійових осіб**

Самохарактеризування та багатогранність перспектив в одній постаті.

#### **г) Німа сцена та паралінгвістичні елементи (інтонація, міміка\*, жести\*).**

Безперечно, всі ці вказівки подають драматург, режисер і актор, проте, очевидно,

підказують і самі дійові особи, їхній спосіб висловлювання та їхня відвертість. Драматург безпосередньо присутній у *репліках вбік\**, *хорі\** та *зверненні\** до публіки. Такими є недраматичні засоби, які характеризують дійову особу "одним-двома штрихами" без використання іншого засобу, яким є образ "характеру" з властивою йому власною мовою.

г) Дію п'єси репрезентовано таким чином, щоб глядач міг скласти власну думку про протагоністів та зрозуміти мотивацію кожного з них. Мотивація дійової особи завжди виникає у ході розвитку фабули, через дискурс інших *актантів\**, через мовчазні паузи та звуки, через двозначну гру акторів та їхню відсутність.

### **2. Ступені характеризування**

Кожна зосібна драматургія має власне дозування характеризування: класичному театрові властиве суттєво-універсальне знання про людину; тому тут непотрібним було матеріальне та соціологічне характеризування дійових осіб. З іншого боку, *натуралізм\** пізніше тільки те й чинитиме, що буде прискіпливо описувати умови життя "характерів", не забуваючи про *середовище\**, в якому вони розвиваються. Щойно драматична форма висуває вимогу попереднього знання про певну психологію та типи дійових осіб (наприклад, комедія *дель арте\**), як одразу зникає потреба глибше характеризувати дійові особи: вони відомі з традицій та *умовності\**.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Будянський В. І., Будянський Д. В. Шкільний театр. Навчальний посібник / В. І. Будянський, Д. В. Будянський. – Суми : ВАТ «СОД», видавництво "Козацький вал", 2002. – 184 с.
2. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е издание / Э Бутенко. – М. : ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2007. – 156 с.
3. Виленкин В. Я. В. И. Немирович-Данченко о творчестве актера Хрестоматия: Уч. пособие для высших и средних театр. учеб. заведений. / Сост., ред. и авт. вступ. статьи В. Я. Виленкин. – М. : Искусство, 1973. – 487 с.
4. Завадский Ю. А. Об искусстве театра / Ю. А. Завадский. – М. : ВТО, 1965. – 347 с. - Электронный режим доступа:  
[www.teatr-lib.ru/Library/Zavadsky/ob\\_isk/](http://www.teatr-lib.ru/Library/Zavadsky/ob_isk/)
5. Заворотній О. Т., Лопандя В. М. Психофізична техніка та тренінг актора. Навчальний посібник для студентів спеціалізації 7.020201 «Театральне мистецтво» / О. Т. Заворотній, В. М. Лопандя. – Рівне : РДГУ, 2006. – 269 с.
6. Кнебель М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель / Под общей редакцией Н. М. Горчакова. – М. : Искусство, 1954. – 151 с.
7. Крег Е. Г. Про мистецтво театру / Е. Г. Крег / Пер. з англ. Н. М. Корнієнко та Л. С. Танюк. – К. : Мистецтво, 1974. – 319 с.
8. Курбас Л. Філософія театру / Л. Курбас / упор. Лабінського І. Л. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 918 с.
9. Лившиц П. Б. Сценический грим / П. Б. Лившиц / Редакция и предисл. А. Бартошевича. – Л. : Искусство, 1939. – 105 с.
10. Миронов К. Уроки грима (Библиотека журнала «Народное творчество») / К. Миронов . – М. : Изд-во «Крестьянская газета», 1939. – 30 с.
11. Новицкая Л. П. Уроки вдохновения Система К. С. Станиславского в действии / Л. П. Новицкая / [Ред. Ю. С. Калашников]. — М. : ВТО, 1984. — 383 с.
12. Паві Патріс. Словник театру / Патріс Паві. – Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 640 с.
13. Писаренко Ю. Хрестоматия актера. Сборник: Мимика. Грим. Движение. Речь / Ю. Писаренко. – М. : Театропечать, 1930. – 245 с.
14. Рождественская Н. В. Проблемы сценического перевоплощения. Учебное пособие / Н. В. Рождественская . – Л. : ЛПИТМиК, 1978. – 130 с.
15. Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций / П. В. Симонов. – М., 1962. – 138 с. – Электронный режим доступа:  
[www.theatre-library.ru/files/s/simonov\\_pv/simonov\\_pv\\_1.doc](http://www.theatre-library.ru/files/s/simonov_pv/simonov_pv_1.doc)
16. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 9-ти т. / К. С. Станиславский. – Т. 3. Работа актера над собой. – Ч. 2 – Работа над собой в творческом процессе воплощения . – М., 1990. – 508 с.

17. Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах. Том 4. Работа актера над ролью / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1991. – 399 с.
18. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9-ти т. – Т. 2. Работа актера над собой. – Ч. 1 – Работа над собой в творческом процессе переживания. – М., 1989. – 511 с.
19. Сценическая речь: Учебник для студентов театральных учебных заведений / Под ред. И. П. Козляниновой и И. Ю. Промптовой. 3-е изд. М.: Изд-во «ГИТИС». 2002. – 511 с.
20. Черкашин Р. О. Художне слово на сцені: навч. посібник / Р. О. Черкашин. – К. : Вища школа, 1989. – 327 с.
21. Чехов М. Об искусстве актера / М. Чехов. – М. : Искусство, 1999. – 271 с., ил.
22. Шатохін І. О. Грим у театрі і в кіно / І. О. Шатохін. – К. : Мистецтво, 1971. – 149 с.