

**И. М. РАПОПОРТ**

РАБОТА АКТЕРА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

Москва 1939 Ленинград

Редактор Н. Зоїраф

Переплат худ. Л. Липвак

Худож. редактор В.Безпалова

Тєхн. ред. А, Сидорова

Корректор С. Локшина.

Слано в вабор 14/41 1939 г.

Подписано к почати 25/4111939г.

Гираж 150С'0 вк5. Формат буиаги

84 х 108і/„.,. Кол. бум. лист. 23/8.

Кол. печ. лист. 9|/а- Уч.-ав. А 10,4

Кол. печ. зн. в 1 печ. л. 34.400.

Инд. № 420. Ияд. Л» 1006 Уполиом.

Главлнто № А-163Ї4. Заказ № 555.

Цена 3 руб. Переплат / р. 50 к.

Типография «Красньш печатник»

Гос. ивд-ва „Искусство" Москва,

ул. 25 Октівря, 5.

ОТ АВТОРА

Эта книга предназначена для руководителей и участников самодеятельных театров.

В основу ее положены наши статьи о работе актера, напечатанные в журнале «Колхозный театр» за 1934 год и излагавшие главные положения актерской работы в том виде, как они сложились на практике в учебной работе театра им. Вахтангова.

Интерес, проявленный к этим статьям со стороны ряда работников самодеятельности, дает право надеяться, что настоящая книга окажется полезной в деле усвоения участниками самодеятельных кружков и театров навыков профессиональной актерской работы.

13/IV 1939 г.

ВВЕДЕНИЕ

В чем состоит задача актера? Актер создает художе­ственный образ, воспроизводя на сцене действия, поведение человека.

Для того чтобы установить законы сценического поведения, мы должны очень внимательно присмотреться и разобраться в поведении человека в жизни, должны устано­вить, в чем отличие поведения сценического от поведения жизненного. Мы должны овладеть сценической простотой, правдой чувства на сцене, т. е. быть на сцене столь же естественными и правдивыми, какими бываем мы в жизни. В то же время мы должны овладеть сценической вырази­тельностью, т. е. умением передавать эти правдивые чувства зрителю в художественной форме.

Научиться быть простым и правдивым в выявлении своих чувств перед зрителем, при известной работе над со­бой, может всякий человек. Научиться же передавать свои чувства в художественно-выразительной форме, которая за­ражала бы зрителя и вызывала в нем соответствующие чув­ства, не всякий может; для этого нужно обладать тем, что мы называем актерской «заразительностью», актерскими данными, той или иной степенью дарования актера.

Мы знаем проявление чувств у разных людей носит различную форму и имеет разную степень зара­зительности. Бывают люди, улыбка которых заставит и вас улыбнуться, которые умеют рассказать что-нибудь смешное так, что вы непременно засмеетесь; про таких людей мы говорим, что они обладают юмором. А бывают улыбки не­приятные, которые портят лицо, делают его противным: рассказчик пыжится, старается насмешить нас, а нам не смешно, и мы говорим, о таком человеке, что он лишен юмора.

Стр.4

Вот такой заразительностью при передаче любого чувства актер должен обладать в большой степени. Чем зара­зительней актер, тем он лучше, талантливее.

Но первым необходимым свойством актера является искренность, умение быть правдивым в сценическом выявлении своих чувств. Этому мы должны учиться у жизни, для этого мы должны изучать жизненные процессы, законы поведения человека в жизни и, изучив эти законы, применять их на сцене, чтобы с наибольшей убедительностью воспроизвести поведение того или иного изображаемого нами лица.

Итак, условимся, что мы будем очень внимательно наблюдать за собой и окружающими нас людьми в самых разнообразных обстоятельствах, будем наблюдать и изучать, как они ходят, разговаривают, смотрят, жестикулируют и т. п. Будем развивать в себе **наблюдательность,** оттачивать, остроту восприятия окружающего нас мира, тем самим увеличивая свой запас впечатлений, из которого нам впоследствии придется выбирать нужный материал для построения сценического образа.

Одновременно с этим определим, каковы основные зако­ны поведения человека в жизни, и после этого приступим занятиям, к упражнениям по воспроизведению их на сцене. "Мы знаем, что поведение человека находится в не родственной зависимости от окружающей его среды, что любая наша мысль, чувство, любой наш поступок является результатом воздействия окружающей нас действительности.

Каким же образом воспринимаем мы внешнюю среду, при посредстве чего она, так сказать, «попадает» в наше сознание, вызывает в нас те или иные мысли и чувства? И посредстве наших органов чувств, которых, как мы знаем, пять: зрение, слух, осязание, вкус и обоняние. С их помощью мы познаем окружающий мир.

Нашу работу мы должны начать с упражнений на раз­ними- и умение произвольно владеть работой этих наших и и.и чувств, или, как мы будем в дальнейшем их называть**, органов внимания.**

Предварительно установим, почему именно этим мы та заниматься и почему, мы начинаем именно с этого и пашу задачу входит не только научиться работать и подготовить себя к работе над ролью, но и понять что работать нужно именно так, а не иначе.

Стр.5

Если в старом театре у мастера сцены был ученик, то он старался просто подражать мастеру, и если он был та­лантлив и умел схватить манеру работы учителя, то из него выходил толк, если менее талантлив — он становился толь­ко подражателем.

Конечно, рождались и таланты, которым удавалось ин­стинктивно ухватить настоящее, правильное зерно в искус­стве и выявить свою творческую индивидуальность, но это были одиночки. В общем, актерская масса находилась на низком уровне как общей культуры, так и профессиональ­ной. Труппа актеров обычно служила грубой оправой, в которой еще ярче сверкало подлинное, а иногда и фальши­вое дарование главного актера — «гастролера», что, быть может, было «выгодно» для последнего, но крайне «невы­годно» для спектакля в целом и, следовательно, для зри­теля.

Школы, определенной системы работы, при которой был бы возможен выпуск культурных актеров, владеющих основами сценического мастерства,—этого прежде не было. Отсутствовали и учет творческого опыта и широкая пере­дача выводов, сделанных из наблюдения за работой лучших представителей театрального искусства.

В настоящее время такие практически обоснованные наблюдения над работой и1 игрой крупнейших актеров раз­ных школ дали возможность передачи богатейшего опыта, систематизированного и проверенного на многих современ­ных «поколениях» актеров.

Конечно, создавать «таланты» никакая система не в со­стоянии. Помочь, направить, расчистить путь, уберечь от заблуждения, отшлифовать дарование актера, наконец, из материала среднего уровня создать нужный для сцены ма­териал — в этом задача правильного обучения актера. Суть этого обучения заключается в раскрытии и развитии способностей данного актера со всеми присущими ему осо­бенностями.

Этого пути и будем мы придерживаться.

Стр.6

**Часть первая**

**РАБОТА НАД СОБОЙ**

**Органическое внимание**

Посмотрите, как ведет себя человек, который думает, что он один и его никто не видит. Проверьте это на себе. Вы одни, вы себя чувствуете совершенно свободно, вы читаете или думаете о чем-нибудь, или прости отдыхаете, или забавляетесь чем-нибудь, играете на каком-нибудь музыкальном инструменте. Одним словом, чем бы вы не занимались, в каком бы положении вы ни находились, ваше внимание в каждый данный момент на чем-нибудь сосредоточено что-то либо в окружающей среде, либо в вас самих особенно привлекло ваше внимание, выделилось ярче всего остального и вас заинтересовало. Вы одновременно можете и смотреть и слушать, и держать в руках какой-нибудь предмет (осязать), и есть, и чувствовать запах, и вспоминать о чем-нибудь, но всегда из всего этого ряда ощущений что то одно будет выделяться, стоять над всем остальным, будет главным, на что направлено ваше вни­мание.

Мы очень часто этого не замечаем, так как обычно не задумываемся над такого рода вещами, но, проверив себя, мы убедимся, что это так; по нашей воле или помимо нас (непроизвольно), сознательно или бессознательно, мы всегда к чему-нибудь бываем особенно внимательны — к предмету ли вне нас, или к какой-нибудь мысли или к ощущению внутри нас. То на что наше внимание в данный момент направленно, Будем называть **объектом внимания**. Смена этих объектов внимания в жизни часто не зависит от нас, протекает порой незаметно для нашего сознания, но она существует всегда постоянно, — и внимание наше всегда и постоянно сосредоточено на них с той или иной степенью напряжения.

Стр.7

Представьте себе, что вычитаете книгу затем вас от­влекает стук в дверь, вы прислушиваетесь, потом на ваш нос садится. вам щекотно, затем вам начинает казаться, что у вас заболевает горло, потом вы вспоми­наете, что завтра у вас репетиция, и начинаете к ней го­товиться.

Вот перед вами цепь объектов, на каждом из них ваше внимание в какой-то мере сосредоточивалось с той сте­пенью серьезности, которой каждый из объектов заслу­живал. На мухе — меньше, на горле — больше, на репети­ции — еще больше, и уже надолго. Настоящее жизненное внимание, обязательно с известной степенью интереса на­правленное на определенней объект, мы называем внима­нием органическим. Вот такого "внимания мы будем добиваться первых наших упражнениях.

С первых же шагов вы увидите, что это не так просто. Мы сталкиваемся здесь с тем обстоятельством, что на вы­ходящего на сцену, на того, кто делает упражнение, смот­рит. Вот это обстоятельство к проводит резкую грань между поведением жизненным и сценическим. В жизни нет ничего проще, чем, скажем, рассматривать какую-то вещь, или читать книгу, или прибирать комнату. Но попробуйте это же сделать перед зрителем, и вы почувст­вуете неловкость, связанность, вы будете действовать, вы­ходить, садиться, брать предметы принужденно, стесненно, не так, как вы делали бы это, находясь в комнате один. Или наоборот, будете держаться чересчур развязно, пока­зывая своими движениями, что я. мол, не стесняюсь, но именно «показывая», «делая вид». И излишняя связанность и излишняя развязность результат одного и того же об­стоятельства — смущения человека, находящегося перед зрителем.

В первом же упражнении вы должны добиться того, чтобы, сидя перед товарищами, на глазах руководителя, ведущего занятия, потерять это ощущение беспокойства за себя, за то, как вы выглядите. Пусть упражнение заклю­чается в том, что вы должны внимательно разглядывать спичечную коробку, вообще какой-либо предмет. Вы по­чувствуете, что когда вы по-настоящему, серьезно, органи­чески заинтересуетесь предметом, т. е. будете видеть дей­ствительно коробку (а не изображать для зрителей и ру­ководителя, что вы заинтересовались ею), прочтете все, что на ней написано, обратите внимание на окраску -

Стр. 8

коробки и рисунок, попробуете установить, много ли спичек, об нее зажжено, аккуратно или неаккуратно она сделана и т. д., вообще, чем внимательней будете вглядываться в объект, тем скорей освободитесь от связанности и нелов­кости, которые были у вас вначале. И когда, наконец, вни­мание ваше станет органическим, т. е. когда вы всем своим существом (не представляя, а действительно заинтересовавшись) уйдете в разглядывание взятого вами предмета, вы сами почувствуете, а зритель увидит, что вы стали вполне свободным, серьезным, простым. Это выразится и в положении вашего тела и в выражении лица и глаз — внеш­ний покой будет результатом внимания, органически сосре­доточенного на взятом объекте.

О ПРОВЕДЕНИИ 'ЗАНЯТИЙ

К упражнениям этим следует отнестись очень серьезно. Прежде всего нужно установить, дисциплину занятий. Нужно, чтобы все участники осознали, что они собрались для совместной творческой работы, которая требует усвоения: определенных навыков, воспитания определенных свойств, без которых нельзя по-настоящему хорошо сыграть роль.

Почему для того, чтобы хорошо сделать стол, нужно учиться столярному делу, пилить, стругать и т. д.? Почему для того', чтобы выучиться чисто писать, нужно» сначала научиться выводить кружочки, палочки и всякие закорюч­ки, из которых потом' составляются буквы и слова? И только актерское мастерство иногда со стороны кажется? настолько легким, что находятся люди, которые думают, что сценическая работа не требует специальной тренировки: вышел – и говори слова, играй. Только «напусти бог смелости» как говорит один из персонажей Остров­ского.

Предлагаемые упражнения с первых же шагов учат серьезному отношению к работе. Они являются хоть и не­заметной, элементарной, но необходимейшей составной ча­стью в нашей будущей работе на сцене.

Можно представить себе случай, когда человек, не на­учившийся управлять собой, своим вниманием, не "сможет' заставить себя играть в положенное для спектакля время. А ведь нужно играть не формально, не спустя рукава, а собранно; творчески, увлеченно.

Что нужно для этого? Уметь поставить перед собой

Стр. 9

объект и направить на него свое внимание, отбросить по­сторонние, рассеивающие мысли. Этому мы научаемся при посредстве таких упражнений. Неоценима роль этих уп­ражнений и в репетиционной работе.

Репетиция производительна только тогда, когда она проводится в творческом состоянии, когда, исполнитель легко и вено реагирует на предлагаемые обстоятельства, когда он на лету и в то же время органично схватывает указания режиссера. Но к репетиции нужно подготовиться. Заботы дня, все принесенное с собой, постороннее данной работе, мешает, исполнители бывают рассеяны, не собран­ны, или собранны, но лишь внешне, формально.

В этих случаях необходимо провести несколько груп­повых или индивидуальных упражнений (ниже нами приводимых) для того, чтобы «вправить» исполнителей, подвести их к хорошей творческой репетиции.

Итак, на первых порах целый урок должен быть посвя­щен последовательному прохождению всех этих упражне­ний. Не может быть ни одного уклоняющегося от этой работы; вне зависимости от опыта, «стажа», этот про­стейший вид. работы должен быть пройден всеми.

Все части системы, начиная с простейших, состав­ляют одно целое; нарушить часть — значит нарушить все целое.

Впоследствии в работе над любой ролью мы можем ска­зать исполнителю: «Рассмотрите внимательно эту бумажку, а потом послушайте еще внимательнее, что слышно за сте­кой. Вспомните первые упражнения на органическое вни­мание, больше пока ничего не требуется от вас». И, добив­шись органического свободного \_ самочувствия актера, мы можем продолжать успешно репетировать.

Когда у актера что-то застревает на репетиции, он на­пряжен, не может найти верной краски, как мы говорим— «зашоривается», — в этом случае наилучший способ «впра­вить» его — это дать одно из простейших упражнений (по возможности применительно к данному сценическому по­ложению, используя тот или иной предмет, включенный в ход действия, факт, происходящий в пьесе, и пр.).

Наконец, упражнения эти способствуют простому раз­витию памяти, внимания и жизненной наблюдательности. О необходимости развития всех этих свойств, в высшей степени важных для людей, занимающихся сценической ра­ботой, мы в дальнейшем еще будем говорить.

Стр. 10

Итак, строгое проведение для всех как групповых, так и одиночных упражнений является безусловно обязатель­ным **1**.

Впоследствии, при работе над пьесой, пятнадцать-два­дцать минут на каждом занятии могут быть уделены этим упражнениям для того, чтобы перед началом репетиции привести себя в рабочее состояние.

Мы приводим некоторую часть этих упражнений. В ука­занном направлении можно их разнообразить, усложнять по мере усвоения пройденного и придумывать новые, отве­чающие тем же целям, следовательно, сохраняя должный характер упражнения.

УПРАЖНЕНИЯ НА ВНИМАНИЕ

Начнем с простейших упражнений на развитие вни­мания.

Все участники упражнения садятся в ряд, первый гово­рит слово (называет любой предмет в голову, например «стол»), второй повторяет первое слово и при­бавляет свое (например, «книгах), третий повторяет два предыдущих слова и прибавляет "третье, четвертый — чет­вертое и т. д. Так, если в упражнении принимают участие десять человек, то десятый должен повторить девять пре­дыдущих слов и прибавить десятое. Затем первый повто­ряет десять предыдущих и прибавляет одиннадцатое, т. е. начинает круг сначала. Каждый сбившийся выбывает из упражнения, остаются только те, которые безошибочно (в верном порядке) повторяют называвшиеся слова.

На столе раскладываются в случайном положении не­сколько предметов: книжка, карандаш, спички. Некоторое время внимательно приглядитесь и старайтесь запомнить, в каком положении и соотношении друг к другу эти пред­меты находятся. Затем вы отворачиваетесь, а ведущий упражнение руководитель делает те или иные изменения в расположении предметов. Обернувшись затем к столу, вы, должны вернуть предметы в прежнее положение. Руководи­тель и присутствующие укажут вам, точно ли вы запо­мнили их расположение.

**1 Творческая дисциплина не предполагает сухости, излишней суровости, так сказать, скуки,— наоборот, занятия должны протекать увлекательно, если хотите — даже весело, но целеустремленно, серь­езно, по существу.**

Стр.11

Возьмите какую-нибудь картину и, сосредоточив на ней свое внимание, постарайтесь, возможно лучше ее запо­мнить: какие на ней предметы, какими красками они изо­бражены, в каком положении расположены, каков сюжет картины; затем, отложив ее, постарайтесь возможно точ­нее рассказать ведущему упражнение все, что вы запо­мнили.

**«Зеркало».** Двое выполняющих упражнение стано­вятся друг против друга: один делает движение, другой одновременно, точно как в зеркале, повторяет его. Руко­водитель проверяет и указывает, что было сделано непра­вильно.

**«Режиссер и, актер».** Как и в предыдущем упраж­нении, двое участников становятся друг перед другом (на небольшом расстоянии). Первый — «режиссер» — делает не­сколько шагов вперед, останавливается и показывает три или четыре простейших движения, например, протягивает руку вперед, сжимает пальцы .в кулак, опускает руку вниз и отходит на место. Вслед за этим второй — «актер»— повторяет движения, проделанные «режиссером», причем количество шагов и быстрота движений, походка, положе­ние пальцев руки, высота, на которую поднята рука, сло­вом, все детали движения «актер» должен повторить с без­укоризненной точностью. Когда «актер» закончит упраж­нение, «режиссер» должен сказать и показать, какие были при повторении допущены ошибки, а это обязывает его самого («режиссера») помнить все детали данного движе­ния. Затем делающие упражнение меняются ролями: «ак­тер» становится «режиссером» и показывает движения, а «режиссер», ставший «актером», повторяет их.

**«Тень».** Первый участник ходит и на ходу делает ряд движений по своему усмотрению: останавливается, пово­рачивается, нагибается, вообще резко меняет положение; второй же, как тень, неотступно следует за ним, стараясь уловить и повторить все, что делает первый. Характер и скорость движений не должны ускользнуть от взгляда «тени». Для этого второй ученик, изображающий «тень», должен всегда находиться позади показывающего движе­ние. Конечно, здесь не может быть такой точности повто­рения, как в упражнении с «зеркалом». Ведь движения «тени» не повторяют, а скорее совпадают с нашими, не­редко подчеркивая и делая их более выразительными. Тем

Стр. 12

не менее в этом упражнении, как и в предыдущем, первый (показывающий движение) не должен торопиться, а, наоборот, действуя чуть-чуть замедленно, сохранять раздель­ность, отчетливость проделываемых движений.

Это же упражнение можно выполнить целой группой сразу: первый ведет, остальные идут гуськом друг за дру­гом, следят и повторяют движения предыдущего.

Все эти упражнения развивают в учениках наблюда­тельность и при строгом выполнении и проверке со сто­роны руководителя оказываются весьма полезными и дис­циплинирующими для будущей работы на сцене.

ОРГАНЫ ВНИМАНИЯ И ОБЪЕКТ ВНИМАНИЯ

Затем следуют упражнения на произвольное сосредото­чение внимания на взятом объекте.

Один из группы участников выходит на сцену или ме­сто, ее заменяющее, берет какой-нибудь предмет и начи­нает его рассматривать. Руководитель, ведущий урок, сле­дит за ним, как и все присутствующие. Вначале вам это будет мешать, отвлекать вас, смущать. Постарайтесь, од­нако, заинтересоваться разглядываемым предметом, как говоря по существу, постарайтесь развить этот интерес, но не на показ, не нарочно, не для других, а сами, искренне, органически увлекитесь предметом, который перед вами находится,—'Тогда присутствие других в комнате станет для вас второстепенным, перестанет мешать. В самом предмете вы будете открывать все новые и новые признаки, ранее вами не замечавшиеся, хотя бы предмет был знаком вам давно. Например!, возьмите в качестве объекта внима­ния стул, табурет и разглядывайте их всесторонне, начиная с цвета, формы и качества отделки и кончая отдельными мельчайшими подробностями; заинтересуйтесь, как они были сработаны, когда, при каких обстоятельствах и т. д.

Постепенно интерес к предмету будет возрастать, и вы увлечетесь разглядыванием его по-настоящему, органи­чески,— тогда упражнение можно считать выполненным.

От ведущего упражнение руководителя требуется очень осторожный и внимательный подход к делающему упраж­нение. Нужно уметь отличать настоящее, органическое внимание от формального, показного.

Проявляется это отличие в мельчайших чертах поведе­ния, иногда почти незаметных: как держит ученик предмет в руках, как сидит, как смотрит и т. п. Уже здесь на

Стр. 13

первых порах важно направить делающего упражнения в верную сторону, не позволить ему обмануть зрителя и тем самым уклониться самому в сторону формального показа действия, подмены подлинного действия, подлинной, внут­ренней активности подделкой, формальным подражанием. Мы должны руководиться в оценке упражнения «чувством правды» — свойством, необходимым как актеру, так и ре­жиссеру. В дальнейшем мы вернемся к более подробному определению этого термина, пока же ограничимся тем, что каждый из нас — актер и зритель — знает по опыту: когда »ты видим, что актер фальшивит, действует неправдиво, мы испытываем неприятное ощущение, в нас возмущается чувство правды. Это примерно то же, что музыкальный слух. Без слуха не может быть музыканта, без чувства правды нет актера. Без слуха тем более не может быть учителя музыки, ибо он не сможет поправить сбившегося ученика; так и без чувства правды не может быть режис­сера — учителя сцены, где уклонение от правды еще слож­нее и труднее уловимо, чем в музыке. Так же как и слух у музыканта, чувство правды необходимо должно быть за­вожено в актере в той или иной степени и может быть развито и доведено до известной степени совершенства.

Далее, переходите к упражнению на «слух». Выходя­щий на сцену начинает слушать, устанавливает объект, например, шумы улицы. Чем искренней, активней увлечет­ся он слушанием этих шумов, чем больше заинтересуется их источниками, тем верней и полезней результат упраж­нения.

В процессе роста активного внимания вы заметите, что вы слышите и остальные звуки, например, шум в комнате. Но при этом все слышимое, кроме установленного объ­екта, будет затуманиваться, отходить на задний план, и, наоборот, будет вырастать, делаться первостепенным тот объект, на который направлен ваш слух.

Особенно ясно это становится в упражнениях на перебрасывание внимания с объекта на объект.

Вот вы слушаете шум улицы и сосредоточились на этом объекте, затем вы переносите внимание, скажем, на тиканье часов в кармане или на руке. Сосредоточьтесь на этом некоторое время, затем начните слушать часы на стене или шум в соседней комнате, и каждый раз уходите в этот объект действенно, активно, чтоб и мысли ваши были связаны с данным объектом.

Стр. 14

Делайте, далее, упражнения на осязание. Возьмите в руки какой-нибудь предмет, скажем, спичечную коробку, и старайтесь как можно внимательнее ощущать ее. Ощутите ее форму и поверхность, узнайте, чем отличаются на ощупь черные бока коробки от верха и низа ее; лучше при этом упражнении не глядеть на взятый объект: вспо­мните, как развито чувство осязания у слепых, которым оно заменяет зрение; вспомните, как хорошо знают ваши пальцы привычные предметы, как легко восстановить в руках ощущение, например, арбуза, волейбольного мяча, в пальцах — ощущение пера, карандаша, папиросы.

Как бы с той же целью запомнить ощущение от пред­мета, старайтесь осязать взятый вами объект, переключив все внимание на пальцы рук.

Нужно отметить, что существует ряд степеней сосре­доточения внимания, начиная с простого интереса к объек­ту и кончая полным увлечением им. Стало быть, и по ходу упражнения важно стремиться перейти1 через все эти степени.

Мы должны научиться владеть нашим вниманием, уметь его сосредоточивать на взятом объекте и уметь увлечься, взволноваться данным объектом в ходе упражнения внутренне активно, действенно. Мы уже сказали, что на сцене мы должны быть всегда органически внимательны, так же как всегда мы бываем внимательны в жизни.

В тех случаях, когда мы сознательно, по своей воле, направляем свое внимание на тот или иной объект (напри­мер, заставляем себя учить роль, готовить урок, обсуждать какой-нибудь вопрос и т. д.), внимание наше произвольно. Оно возникает непроизвольно, когда мы сами не замечаем, чем наше внимание занято, когда тот или иной возни­кающий объект как бы сам по себе привлекает наше внимание.

Производя какую-либо привычную работу, мы можем начать вспоминать по случайности, т. е. по ускользнувшей от нашего сознания связи (ассоциации), скажем, свое дет­ство. В этом случае наше внимание будет занято непроиз­вольно, не осознано данными мыслями о детстве.

На сцене же мы должны произвольно, по собственному желанию направлять и сосредоточивать все свое внимание на сознательно выбранном объекте. В этом и заключается различие между вниманием жизненным и сценическим. Для того чтобы в результате суметь воспроизвести на сцене в

Стр. 15

художественной форме поведение человека, мы должны прежде всего понять и осознать законы жизненного пове­дения и, осознав, перенести их на сцену. Этим путем мы и будем идти все время в нашей работе.

Итак, мы установили, что органическое,- настоящее, живое (а не показное, формальное) внимание возможно только при наличии объекта внимания, т. е. того, на что внимание направлено (это может быть предмет или чело­век, звук, запах, вкус, мысль, высказываемая партнером, или ваша собственная, то или иное событие и т. д.).

Подумайте сами, какое непосредственное, близкое от­ношение к сцене имеют все эти проделанные нами маленькие упражнения. Разве умение видеть на сцене окружаю­щую обстановку, лицо партнера, слушать произносимые им слова, умение смотреть и слушать просто, естественно {органически) — не необходимейшее свойство актера?

Мы продолжаем тренировать, упражнять наше внима­ние, вводя в упражнение препятствие, которое нам нужно преодолеть, чтобы сосредоточиться на взятом объекте. Так, выходящий на сцену пусть читает страницу книги, статью в газете. Остальные мешают ему, стараются от­влечь его от чтения шумом, разговорами, остротами на «го счет и т. д. Делающий упражнение должен суметь ув­лечься объектом, вникнуть в смысл читаемой страницы на­столько, чтобы, оставшись совершенно серьезным и сосредоточенным во время чтения, суметь затем рассказать о прочитанном.

Вспоминайте во всех подробностях, как вы провел? день до прихода на занятия, что делали, с кем встречались, о чем говорили, старайтесь ничего не пропустит: дойдите, таким образом, до предыдущего дня, восстанови' его в своей памяти. Это очень полезное упражнение для развития памяти и внимания. Или в мельчайших подробно­стях старайтесь восстановить в памяти какое-нибудь место, где вы бывали часто, скажем, улицу, по которой в-..м приходится ходить к месту работы. Какая мостовая, какие дома, их признаки и т. д. Развивайте в себе наблюдательность. Это — необходимейшее свойство художника, оно создает тот источник, из которого мы будем черпать ма­териал для построения художественного образа. Развивать, оттачивать свою наблюдательность вы должны всегда и во всех обстоятельствах.

Стр. 16

**Мышечное напряжение**

Переходим теперь к следующему отделу нашей работы.

Мы уже говорили о том, что человек испытывает чув­ство смущения, когда замечает, что на него смотрят. На сцене или на эстраде актер или оратор, выступающий с речью, переживает это чувство смущения в значительной степени. Сознание, что на тебя смотрит большое количе­ство людей, вызывает инстинктивную, бессознательную мышечную реакцию. Наши мускулы как бы зажимаются, становятся чересчур напряженными, движения делаются связанными, несвободными, голос хрипнет, лицо принимает не свойственное ему обычно в жизни надутое выражение, вообще человек перестает быть самим собой, теряет про­стоту, которая присуща ему в жизни. Каждому актеру, оратору, вообще человеку, выступающему перед публи­кой, это чувство знакомо. Нередко желание преодолеть такую связанность от смущения приводит к другому явле­нию — к развязности, расхлябанности и вертлявости, не­которого рода сценической наглости в поведении актера, что по существу является тем же самым пороком, что и связанность, напряженность тела. Как излишняя связан­ность, так и излишняя развязность тела являются резуль­татом беспомощности актера, усиливающейся от воздей­ствия на него зрителя, и служат одним из главных препят­ствий, которые необходимо преодолеть актеру, ибо без этого невозможно его верное развитие.

Мы называем это препятствие мышечным напряжением и говорим, что актер во все время пребывания на сцене должен быть мышечно-свободным.

ВНИМАНИЕ И МЫШЦЫ

Помните, что ключом к мышечному освобождению яв­ляется органическое внимание. Эти две составные части нашей системы нераздельно связаны и взаимно проникают друг в друга. Без органического внимания не может быть полного мышечного покоя. Когда вы окончательно, со всей серьезностью, по-настоящему заинтересуетесь поставлен­ным перед собой объектом, вы как бы забудете о мышцах, они перестанут мешать вам. И, наоборот, суметь сбросить с себя лишнее мышечное напряжение, приблизиться к мы­шечному покою на сцене — это значит облегчить для себя возможность органически, внимательно отнестись к уста­новленному объекту

Стр. 17

СВОБОДА МЫШЦ

Что же такое свобода мышц (мускулов тела)? Во все время нашего пребывания на сцене мы производим те или иные действия. Наше сознание отдает приказания, наше тело, повинуясь ему, эти приказания выполняет; мы гово­рим, ходим, сидим, жестикулируем (т. е. стараемся выра­зить или подчеркнуть движением высказываемую нами мысль). Все эти действия мы производим при помощи на­ших мышц, мы говорим при помощи мышц горла, связок, ходим при помощи мышц ног и т. д.

Мышцы наши для каждого данного занимаемого нами положения должны произвести ту или иную работу, затра­тить то или иное количество энергии.

В жизни мы всегда затрачиваем столько мышечной энергии, сколько необходимо для положения, в котором мы находимся, — ни капли больше, ни капли меньше. Если нам нужно поднять предмет весом в килограмм, мы затра­тим силы, напряжемся, так сказать, на один килограмм. Если мы стоим, то мышцы наших ног ровно настолько на­пряжены, насколько это нужно для поддержания тяжести нашего корпуса. И происходит это инстинктивно, мы не думаем об этом. В жизни мы всегда мышечно свободны. Этот жизненный закон (так же как и вопрос с внима­нием) обязателен и для актера на сцене. Нужно затрачи­вав ровно столько мышечной энергии, сколько требуется в каждом занимаемом актером положении. Не должно быть ни перегрузки мышечной энергии, ни недогрузки ее.

Для каждого данного сценического действия должно быть затрачено достаточное и необходимое количество мышечной энергии. В упражнениях на уроках надлежит овладеть своим мышечным аппаратом, стать его хозяином. Иначе, когда вы выйдете на сцену, мышцы начнут прояв­лять себя сами, почти вне зависимости от вашей воли, а только от испуга, перед светом рампы, зрительным залом, и может возникнуть — и большею частью так и бывает одеревенелость, напряженность и фальшь.

Итак, мы проверяем наш мышечный аппарат и учимся управлять им.

Вот вы сидите на стуле. Освободитесь мышечно совер­шенно: руки, ноги, плечи должны стать совсем вялыми, мягкими, голова еле держится на шее, вообще человек весь должен стать как вытряхнутый мешок.

Пусть руководитель проверит, окончательно ли вы освободились

Стр. 18

мышечно, пусть он приподнимет вашу руку, которая сама, совершенно независимо от вас, примет то положение, в которое ее бросил проверяющий; пусть ру­ководитель качнет вашу голову, ощупает, ослаблены ли мышцы плеч, ног. Все это делайте очень серьезно и осто­рожно. Очень важно уследить, чтобы делающие упражне­ния не подыгрывали, не помогали проверяющему в подня­тии руки, в покачивании головой и т. д. Помочь сделать движение или хоть часть его самому — значит затратить лишнюю энергию, а мы условились, что вы должны пребы­вать в состоянии полной мышечной вялости.

Далее, оставаясь в том же положении, начинайте под­тягивать мышцы поочередно. Скажем, мускулы правой ноги постепенно напрягаются и доводятся до предельного на­пряжения, а все остальные части тела остаются по-прежнему в ослабленном состоянии. Конечно, непроизвольно часть этого напряжения передается и другим мускулам, как бы разольется по всему телу. Вы, однако, стремитесь именно к достижению разительного отличия чрезмерно на­пряженных мускулов правой ноги от освобожденных мус­кулов левой ноги. Затем прибавляйте напряжение правой руке и оставляйте освобожденной левую. Проверяйте себя сами, и пусть проверяет вас ведущий упражнение.

Сделайте ряд упражнений. Например, правая часть тела чрезмерно напряжена, левая — насколько возможно ослаб­лена. При одновременном ощупывании мускулов правой и левой стороны разница в степени напряжения должна быть особенно заметна. Сидите, стойте и ходите в таком поло­жении. Затем меняйте последовательность: левая сторона чрезмерно напряжена, правая, наоборот, свободна. Все тело из расслабленного, освобожденного состояния постепенно приводите в чрезмерно напряженное, наполняя его мышеч­ной энергией все сразу или по частям.

Сохраняя по возможности свободным все тело, напря­гите только шею, затем прибавьте напряжение пальцев рук. Или чрезмерно напрягите ноги, оставляя в то же вре­мя плечи, руки, шею совершенно свободными. Затем сде­лайте наоборот: свободны ноги, корпус, а чрезмерно на­пряжены руки.

Словом, в любой последовательности напрягайте и осво­бождайте мышцы своего тела. Сидите, ходите, стойте в этих положениях. Учитесь владеть разными степенями мы­шечного напряжения (от предельного напряжения до

Стр. 19

полного освобождения) и «переливать» мышечную энергию из одной части тела в другую.

В будущем, в работе над ролью, когда вам придется искать походку, манеру держаться, вообще выявлять образ в движении, умение владеть своим мышечным аппаратом окажет вам весьма существенную помощь.

Пока же для того, чтобы быть готовым к нашим по­следующим упражнениям, вы должны научиться овладевать своим мышечным аппаратом. Вот у меня излишнее напря­жение в плечах, убираю его, — стало удобнее, спокойнее. Вот я хожу по комнате один, походка у меня естественная, простая. А вот хожу перед группой занимающихся, они на меня смотрят,— нет ли в ногах излишнего напряжения? Какое ощущение было у меня, когда я ходил один? В ре­зультате мы должны освободиться мышечно на уроке, най­дя ту мышечную свободу, тот покой, который свойственен человеку в жизни, когда он не думает о том, сколько нужно затратить энергии, а инстинктивно совершает каж­дое данное действие, затрачивая необходимое и достаточное для этого количество энергии.

**Оправдание**

Оправдание позы. Каждый участник упражнения по знаку ведущего (хлопку в ладоши) принимает какое-нибудь положение (позу), не выдумывая его заранее, а как выйдет: самое неожиданное, пусть даже нелепое положе­ние. Затем, не меняя взятого положения (позы), проверьте себя: мышечно освободитесь, т. е. оставьте только необхо­димое и достаточное количество энергии для данной позы. И, наконец, постарайтесь эту позу оправдать. Далее мы объясним, что значит этот термин (название) «оправ­дание».

Предварительно же следует указать, что мы подходим здесь к центральному вопросу, к самому существу нашей работы на сцене, так как в основе всего происходящего на сцене, как вы далее увидите, должно лежать оправдание.

Итак, по хлопку мы сделали определенное движение. Допустим, оно заключается в том, что вы подняли обе ру­ки кверху. Сделали вы это движение случайно, не придумав его заранее, так сказать, неожиданно для самого себя. Те­перь постарайтесь придумать, вообразить, с какой целью это движение могло бы быть сделано в жизни или (что то

Стр. 20

же самое) какая причина в жизни могла бы вызвать у вас это движение. Скажем, вы подняли руки кверху, чтобы рас­править висящее во дворе на веревке белье или чтобы под­хватить падающую с верхней полки вагона корзину. И когда ваше воображение подскажет вам верный смысл, целесооб­разность сделанного вами движения, тогда это движение, положение (поза) будут оправданы. Таких цепей, оправды­вающих одно и то же движение, может быть найдено лю­бое количество.

Вы уже не просто будете стоять с поднятыми руками вверх, а вам будет нужно это положение для оправданной цели, например, для поддержания воображаемой падающей корзины. Теперь, найдя оправдание, вы сами почувствуете и ведущий упражнение увидит разницу между неоправ­данным и оправданным движением. В первом случае (по хлопку) оно будет как бы бессмысленным, во втором (после найденного оправдания) оно станет осмысленным, понятным.

Пусть каждый участник найдет оправдание взятому им положению и повторит это положение, имея в виду най­денное оправдание. Упражнение это можно делать пооди­ночке, можно и группой, по четыре-пять человек. Каждый участник, принявший ту или иную позу, проверив себя мышечно, оставив лишь необходимое и достаточное количе­ство энергии для данного положения, начинает по очереди придумывать объяснение своему движению, «осмысливать» его. Он должен рассказать, как он оправдывает взятую позу, и показать, повторить ее, но уже имея в виду най­денное оправдание.

Пока первый участник упражнения найдет оправдание, остальные могут, запомнив свою позу, принять обычное положение, пока не дойдет очередь до них. Предположим, что четыре участника упражнения по хлопку взяли такие положения:

1. наклонили корпус вперед и руки отвели назад за спину;
2. встали на одно колено и вытянули вперед обе руки;
3. встали с закинутой вверх головой, одна рука в кармане брюк, другая — у бокового кармана пиджака или гимнастерки;
4. сели, держась рукой за уши.

Оправдание первой позы: зимой везу санки с дровами. Представьте себе количество дров, тяжесть саней, ищите

Стр. 21

соответствующий наклон корпуса, упор в ногах, вообра­зите веревку, за которую вы сани тащите, словом, как можно подробнее представьте себе, что вы везете сани с дровами, и повторите эту позу, но уже осмыслив ее най­денным оправданием. Второе возможное (оправдание той же позы: стараюсь распутать связанные за спиной руки Третье оправдание: вхожу потихоньку в комнату с тет­радкой или с подарками, спрятанными за спиной, и т. д. Вы видите,, что взятую случайно, без каких бы то .ни было предварительных соображений позу можно оправдать са­мыми различными способами; правда, в зависимости от оправдания поза несколько изменяется (наклон головы, взгляд, пальцы рук, степень мышечного напряжения и т. д.), но в основном останется прежней (взятой по хлопку).

Оправдание второй позы: ищу завалившийся под стол предмет, руками приподнимаю скатерть или зажигаю спичку. Другое оправдание — стреляю из ружья на охоте.

Оправдание третьей позы: слежу за полетом аэроплана, руками оберегаю карманы, боюсь потерять нужные доку­менты. Другое оправдание— ищу в кармане деньги, не на­хожу, думаю, куда бы они могли деться.

Оправдание четвертой позы: мешают заниматься, шу­мят, сижу над книгой, заткнув уши, чтобы не отвлекаться. Второе оправдание: надеваю наушники, слушаю радио. Третье оправдание: вытряхиваю воду из ушей после ку­панья и т. д.

Оправданий на каждое движение можно найти сколько угодно. Чем ближе они соответствуют взятому по хлопку движению и чем легче приходят в голову делающему упраж­нение, тем лучше.

В случае, если сам сделавший упражнение так и не сможет найти оправдания, руководитель и присутствующие могут в виде исключения помочь ему в этом.

Выполненным упражнение можно считать тогда, когда поза с найденным оправданием повторена убедительно, естественно, не формально, как было по хлопку, а орга­нически, мотивированно, осмысленно, когда она наполнена найденным содержанием, т. е. оправдана.

Все движения должны, как уже было сказано, полу­чаться по хлопку ведущего непроизвольно, случайно. Ни в коем случае нельзя придумывать заранее и брать штампо­ванные движения, танцевальные па и т. д. Вообще не сле­дует оправдывать движения тем, что «я танцую» или

Стр. 22

«играю» в какую-нибудь игру. Избегайте также оправданий психологических: «испугался», «обрадовался» и т. п.

Ищите возможно более конкретных оправданий, свя­занных с физической целесообразностью данного движе­ния, с предметами—физическими объектами, с конкрет­ной обстановкой.

**Оправдание заданных движений.** Далее идут упражнения на оправдание заданных движений. В этом случае руководитель сам предлагает несколько' движений, предпочтительно три-четыре, которые должны следовать одно за другим. Например, ведущий говорит: «Поднять пра­вую руку вверх, сделать шаг назад и дотронуться рукой до пола». Вы проделываете подряд эти три движения формаль­но, без оправдания, затем, найдя оправдание связав их целесообразностью, единством обстановки, старайтесь по­вторить так, чтобы было понятно, с какой целью и по ка­ким причинам вы данные движения делаете, т. е. оправдай­те их.

Скажем: 1) трясете дерево; 2) отступаете, чтобы раз­глядеть, что с него упало; 3) наклонившись, подбираете.

Или: 1) достаете с полки банку, она падает и разби­вается; вы поэтому: 2) отступаете и 3) подбираете черепки. Или вы пишете масляными красками картину: 1) де­лаете наверху мазок (облако); 2) отступаете поглядеть, что получилось; 3) наклоняетесь, чтобы промыть кисть.

Словом, вы видите, что и в этом случае оправданий может быть найдено любое количество.

Теперь пойдем дальше. Вот мы говорили — придумайте оправдание, найдите его. При помощи чего мы находим оправдание? При помощи воображения, или, как мы будем говорить, при помощи творческой фантазии.

**Творческая фантазия**

Человек обладает способностью творческого воображе­ния, способностью фантазировать, т. е. сочетать, со­единять различные жизненные явления в особое, новое явление.

Вообразить что-либо несуществующее человек не мо­жет, но соединить разные части существующего в одно новое целое, создав таким образом новый художественный образ, человек может при помощи своей творческой фан­тазии.

Стр. 23

Способность к творческому воображению—необходи­мое свойство художника, и мы должны всячески его в себе развивать.

Начинаете вы развивать свою фантазию с того самого оправдания поз и отдельных движений, о которых мы выше говорили. Чем подробней будет оправдание, которое под­скажет вам ваша фантазия, тем полезней и верней это будет для упражнения.

Мотивируйте (найдите причину), объясните себе движе­ние как можно точнее. Так, в примере с первой позой (руки за спиной) выясните, куда и откуда везу дрова, за­чем, как достал их, что было до этого, что после и т. д. В примере со второй позой: какой именно предмет зака­тился под стол, зачем он нужен, что будет, если не най­дете его, и т. д. В примере с третьей позой: где нахожусь, какой полет наблюдаю, какие документы в кармане, быть может, ждете посадки, чтобы лететь самому, и т. д. Сло­вом, в каждом данном случае пусть ваше воображение со­здает целый рассказ на тему данного упражнения. Это бу­дет одновременно и оправданием взятой позы и упражне­нием на развитие вашей творческой фантазии.

Уточняйте и развивайте оправдание как можно подроб­ней, ясней. Чем большее количество деталей будет в нем, тем верней, убедительней будет результат упражнения.

Старайтесь, однако, удерживать вашу фантазию в рам­ках жизненной правды, видеть в жизненных формах все вами рассказываемое, направляя вашу фантазию на дая­ний предмет, данный случай, который может быть приду­манным, интересным, но в то же время должен быть веро­ятным. Иначе, выйдя из рамок вероятного, возможного в жизни, фантазируя «вообще», так сказать, бесцельно, бес­предметно, — вы рискуете впасть в ошибку, подменив развитие творческой фантазии пустым, бесплодным фан­тазерством, ненужным и мешающим актеру в создании образа.

Актер должен обладать легко возбудимой творческой фантазией и в то же время уметь управлять ею, осмысли­вать создаваемые его фантазией представления. Нужно на­правлять фантазию к определенной цели, фантазировать целесообразно.

Назовите несколько случайных слов, скажем, лошадь, река, спички, полено и т. п.

Пусть каждый участник тут же нафантазирует и рас-

**Стр. 24**

скажет по поводу данных слов какую-нибудь историю, смысл которой должен быть связан с названными словами. Рассказывать не бойтесь, преодолевайте смущение, ко­торое может возникнуть, говорите просто, своими слова­ми, как угодно, хотя бы и нескладно, но ни в коем случае не придумывайте литературных оборотов и не старайтесь выражаться красиво.

Рассказывайте так, как если бы эти события случились с вами или при вас, чтобы слушатели могли легко пове­рить, что рассказ ваш не вымысел, а правда.

Фантазируйте по поводу встреченного незнакомого че­ловека, кто бы он мог быть, какой у него характер, как он ведет себя дома и т. д.

Роль и значение творческого воображения (фантазии) для художника и в частности для актера настолько вели­ки, что мы постоянно будем возвращаться к его помощи. Вся наша работа на сцене находится в прямой зависи­мости от богатства и возбудимости нашей творческой фан­тазии.

Итак, оправдываем мы при помощи творческой фанта­зии. Оправдано же на сцене должно быть все: каждый по­ступок, каждый взгляд. Все действия должны бить оправ­даны (вызваны какой-либо причиной) » целесообразны (т. е. иметь какую-либо цель). Иначе сценическое поведение, оставаясь немотивированным, не будет воздействовать на зрителя, не будет волновать и заражать его, а следователь­но, будет утерян и самый смысл нашего искусства.

**Сценическое отношение**

Мы уже говорили, что хорошо исполнить роль — это значит убедить зрителя, заставить его поверить в то, что перед ним действительно то лицо, которое мы на сцене воспроизводим. А произойдет это тогда, когда актер будет жить на сцене жизнью действующего лица, т. е. будет от­носиться ко всему окружающему его неправдивому, теат­ральному миру, как к правде, как к живой действитель­ности.

Играя роль на сцене, вы должны относиться к обста­новке сцены, как к тому месту, за которое вы условились ее принимать; к театральному костюму, как к вашему соб­ственному платью, которое вы привыкли каждодневно на­девать; к актеру, играющему роль отца, как к отцу,

**Стр. 25**

которого вы ежедневно видите; его борода, походка, голос дол­жны быть вам знакомы, как борода, походка и голос ва­шего отца. Все, что окружает вас на сцене, — неправда, условность: построенные декорации, костюмы, бутафория, загримированные партнеры, да и сами вы в гриме. Актер же должен суметь отнестись ко всему этому как к правде, как к безусловному, должен как бы уверить себя в том, что все окружающее его на сцене есть живая действитель­ность, должен заставить в это поверить и зрителя. Здесь, завязывается главный узел нашей системы в работе актера.

Для того чтобы найти в себе серьезное отношение к окружающей вас на сцене неправде, как к правде, вы дол­жны это отношение оправдать. Найти оправдание вы дол­жны при помощи своей творческой фантазии. Иными сло­вами, творческая фантазия есть путь к оправданию, оправ­дание есть путь к отношению, отношение же на сцене — это все. Сценический образ в целом слагается из ряда най­денных актером для данной роли отношений — к другим действующим лицам, к событиям, к предметам.

Работа актера над ролью в основном состоит в отборе и установлении ряда таких отношений и оправданий их при помощи своей творческой фантазии.

Об этом мы еще будем говорить в дальнейшем, а пока займемся самыми несложными упражнениями на отношение.

УПРАЖНЕНИЯ НА ОТНОШЕНИЕ

Возьмите любой предмет, скажем шапку, положите ее на стол или на пол и постарайтесь отнестись к ней, как к крысе, как бы поверить сценически, что это уже не шапка, а крыса; чтобы найти серьезное отношение к шапке, как к крысе, оправдайте при помощи вашей творческой фан­тазии, что это за крыса, какой величины, какого цвета, чем можно сделать в своем воображении шапку похожей на крысу. Поймите и твердо запомните одно;: видеть гла­зами вы должны тот самый предмет, который вы взяли в качестве объекта, т. е. шапку; к ее цвету, к форме, ко всем ее признакам вы должны найти внутреннее отноше­ние, как если бы это была не шапка, а крыса и признаки шапки (форма, цвет, материал) были бы признаками крысы.

Или условимся, что шапка наша — это симпатичный щенок. Ищем отношение к ней, как к маленькому щенку,

**Стр. 26**

оправдываем это отношение. Чем подробнее будет это оправдание воображаемого щенка — где голова, где хвост, лапы, уши,—тем легче нам будет найти верное отношение, тем вернее заиграет в наших руках шапка в качестве щенка. Попробуйте, усевшись в ряд, каждый со своим щен­ком (шапкой) поиграть и, поигравши, осторожно (или кто как хочет, в зависимости от отношения) передать из рук в руки соседу; тот, в свою очередь, постаравшись найти отношение к полученной им шапке, как к щенку, передает другому и т. д.

Если вы внимательно и верно будете оправдывать это отношение (например, козырек' — это морда, противопо­ложная сторона шапки — хвост, верх шапки—спина, низ— живот), то в результате вы сами почувствуете, что у вас появилось верное отношение к щенку, хотя вы и видите, что это не щенок, а шапка.

Тем, кто любит щенят, в этот момент будет приятно возиться с шапкой, или им будет досадно, если шапку возьмут за «хвост» и грубо швырнут. Вот вам пример серьезного отношения к сценической неправде (мы знаем и видим, что это шапка, а не щенок), как к правде (как если бы это был действительно щенок).

Мы как бы заставляем себя поверить совершенно наив­но, что перед нами не такой-то, а иной предмет, и вместе с собой заставляем поверить в это и зрителя.

Вспомните, как серьезно и наивно играют дети: как, сидя верхом на палке, они убеждены, что это лошадь. Ко­нечно, видит ребенок палку (иначе он был бы психически ненормален), но относится к ней серьезно, как к лошади. Спросите его, что это, «а чем он сидит, он смутится и скажет, что это палка, но в момент игры, когда он предо­ставлен самому себе, он убежден, что скачет на прекрас­ном коне.

Сценическое отношение является важным отделом в на­шей работе, связывающим в одно целое все предыдущие со­ставные части нашей системы.

В самом деле, все, что окружает нас на сцене,— обста­новка, предметы, события, которые с нами происходят, слова, которые мы произносим и слушаем, люди, с кото­рыми мы на сцене сталкиваемся (партнеры),— все это ус­ловное, неправдивое, все это построено, собрано, выучено и принесено на сцену для данного спектакля, для показа зрителям.

**Стр. 27**

Мы, актеры, так же как и зритель, заранее знаем, что все происходящее на сцене совершается не «на са­мом деле», что актеры «играют», что спектакль — это «игра».

Мы также знаем, что чем больше нам удастся убедить зрителя в том, что происходящее на сцене — это действи­тельность, чем больше мы заставим зрителя поверить в создаваемую 'нами, так сказать, сценическую жизнь, тем лучше наша игра, тем лучше наш спектакль. Каким же способом мы можем достигнуть этого воздействия на зри­теля? Прежде всего мы сами должны отнестись к окру­жающей нас на сцене условности, неправде (с точки зре­ния жизненной), как к правде.

Сценическая вера, серьезное отношение к условному, как к безусловному,— это то средство, владея которым актер, живя и волнуясь чувствами роли, вместе с собой заставляет волноваться этими чувствами и зрителя.

Это серьезное отношение к условному,. как к безу­словному, и происходящему на сцене, как к происходя­щему в жизни, мы находим путем оправдания.

Без оправдания наши поступки и слова на сцене будут неправдивыми, бессмысленными и, следовательно, не убеди­тельными для зрителя. Если я говорю - вам или партнеру по сцене, что «шел по Арбату» (улица в Москве), то фраза эта будет наполнена для меня (а следовательно, и для партнера и для зрителя) живым содержанием. С названием «Арбат» у меня будет связана целая масса представлений: асфальт, которым залита эта улица, переулки, уходящие вправо и влево, автомобили, автобусы, милиционеры в бе­лых перчатках, витрины и т. д. И слово «Арбат» будет оправдано, оно будет звучать осмысленно, правдиво, убе­дительно, так как я знаю, о чем говорю.

Так оправдано, заполнено содержанием должно быть все, что я говорю и делаю на сцене.

Я должен знать себя {в роли) и окружающих меня на сцене действующих лиц так же, как я знаю самого себя и окружающих меня в жизни. Оправдание — это есть как бы подведение основы (фундамента) при создании художе­ственного образа, и уж на этой основе построенная роль, построенный нами спектакль будут стоять верно » прочно. Каждое сценическое положение мы оправдываем путем изу­чения той действительности, которую мы на сцене должны изображать, и при помощи нашей творческой фантазии,

**стр. 28**

которая отбирает из изученного материала и из наших жизненных наблюдений отдельные, нужные для данного слу­чая черты. В результате их соединения достигается оправ­дание роли в целом.

Почему мы считаем «отношение» центральным пунктом нашей работы? Потому, что всякий художественный образ в основе своей складывается из различных отношений к окружающему, всякая роль как бы соткана из отношений. Суметь верно определить эти отношения и сценически овладеть ими — значит в основном верно сыграть роль.

Упражнений на отношение может быть придумано лю­бое количество. Начните с простейших. Возьмите, напри­мер, табурет и найдите к нему отношение, как к улью с пчелами или как к конуре, в которой сидит злая собака и мимо которой вам надо пройти, как к корзине с вкус­ной едой и т. д. Читая книгу, отнеситесь к читаемому, как к очень смешному или, наоборот, как к грустному.

Ведущий упражнение наблюдает за вами, и когда пове­дение ваше по отношению к условленному объекту пока­жется ему верным или вы сами почувствуете, что серьезно отнеслись, скажем, к табурету, как к корзине с едой (оправдали это отношение), — переходите к следующему упражнению (к табурету, как к конуре, и т. д.).

При обсуждении проделанного упражнения на отноше­ние от ведущего упражнение руководителя и всех присут­ствующих требуется самый внимательный, требовательный и в то же время тактичный подход к делающему упраж­нение. Руководствуясь в оценке чувством правды, отвергая всякого рода попытки «изобразить», подменить настоящее отношение «показным», «внешним», борясь с так называе­мым наигрышем, ведущий должен уметь отличить и отме­тить правильное, живое выявление отношения, уметь по­казать, где правда и где фальшь. В деталях, например, в изменении выражения глаз, часто правды и выразитель­ности кроется во много раз больше, чем в крупных, зара­нее придуманных, иногда бьющих на эффект, а иногда на­рочито «простых» действиях.

Уметь подметить и отбросить эту нарочитость и по­мочь найти живое, искреннее отношение к установленному объекту — в этом заключается главная задача руково­дителя.

Мы уже сказали, что начинать нужно с простейших упражнений на «отношение» с предмету. Старайтесь

**Стр. 29**

устроить так, чтобы жизненный предмет не слишком про­тиворечил по размерам и форме сценическому (за кото­рый мы условимся его принимать); вспомним приведенные уже нами примеры: шапка — щенок, табурет — корзина, палка — ружье и т. д. К той же шапке можете искать ряд разных отношений: 1) новая шатка — хорошая, только что купленная, очень нравится, подходящая; 2) новая шап­ка — привезли, оказалась мала, неподходящая, а переменить нельзя, вообще не нравится; 3) шапка — котелок, кастрю­ля с кипятком, взять нечем, голыми руками нужно пере­нести с места на место.

Возьмем обыкновенную палку и установим отношение к ней, |как 1) к змее, 2) к подаренному вам охотничьему ружью, 3) к очень дорогой изящной тросточке, 4) к му­зыкальному инструменту — флейте, например, и т. д.

Вы видите, что из одного-двух предметов можно при не­которой работе творческой фантазии (о которой мы уже говорили) составить целый ряд упражнений, которые каж­дый из участников в отдельности должен проделать.

На каждое такое упражнение при большой группе слэ-дует уделять по нескольку минут (при малой группе мож­но соответственно увеличить предоставленное количество времени), пока человек освоится, найдет мышечный покой, сосредоточится на объекте, поищет соответственных оправ­даний и, так сказать, приспособится к обращению со сце­ническим предметом, установит серьезное отношение к условному, как к безусловному, так, что сам он и мы вместе с ним как бы поверим в данное обстоятельство, бу­дем убеждены, что это, ^скажем, не шапка, а котелок с ки­пятком. Тогда только мы сможем сказать, что упражнение выполнено правильно, убедительно.

Продолжайте упражнения на отношение к предметам.

Например: 1) платье новое (нравится—не нравится), перед зеркалом; 2) нюхаете флакон с очень хорошими ду­хами или, наоборот, с нашатырным спиртом; 3) пробуете на вкус воду, относитесь к ней либо как к очень вкус­ному, любимому вами напитку, либо как к очень невкус­ному— какому-нибудь лекарству, например, касторке.

Делайте упражнения на перемену отношений: начинайте нюхать или есть, думая, что это что-то очень приятное, а попробовали — оказалось, наоборот, очень противное.

Перечисление упражнений на! отношение и перемену от­ношений к предметам можно было бы продолжить до

**Стр. 30**

бесконечности, так как не составляет особой трудности при­думывать их в любом количестве, нужно только готовить­ся к занятиям; руководитель должен приносить с собой на урок 'некоторый запас упражнений, одновременно давая возможность проявлять инициативу самим занимающимся— пусть придумывают сами.

Постепенно можно усложнять упражнения на отноше­ние, например: 1) к столу или какому-нибудь предмету покрупней, как к телеге; 2) пройти по бревну, как если бы оно было переброшено с края на край глубокой реки1, 3) пройти по полу, как по тонкому, ломкому льду через реку; 4) сделать из стульев автомобиль, отнестись как к сломавшемуся и т. д.

Далее делайте такие упражнения на отношение: 1) слу­чайно слышите разговор о себе (воображаемый — самого разговора, конечно, не должно быть), сначала очень прият­ный для вас, а потом очень неприятный; 2) слушаете очень хорошую и веселую музыку; 3) пишете что-нибудь; отне­ситесь как к очень смешному, веселому; если в результате будете смеяться — хорошо; 4) смотрите вверх, следите за полетом аэроплана, приче!м дело так происходит: аэро­план летит, с него падает вниз человек, раскрывается па­рашют, и падающий медленно опускается на землю.

Эти четыре момента (события воображаемого полета) могут быть 'Отмечены четырьмя соответствующими прибли­зительно по времени акцентами — хлопками или стуками ведущего. Первый стук — летит, второй — отделился чело­век, третий — раскрылся парашют, четвертый — человек опустился на землю благополучно. Это уже будет более сложное упражнение на отношение к событию.

Или такое упражнение: читаете в газете сообщение о каком-нибудь несчастном случае с близким вам человеком. Причем помните: все эти упражнения будут выполнены вер­но, если вы сумеете оправдать предлагаемые отношения на основе всего того, о чем мы говорили выше. Если вы бу­дете стараться не видеть, не слышать, вообще возможно меньше воспринимать окружающую обстановку, выискивая внутри себя (а так неверно некоторые понимают наши упражнения) разные отношения к предметам и фактам, то вы совершите грубейшую ошибку в работе над собой и у вас вообще ничего путного не выйдет. Важно понять и уяснить одно основное обстоятельство: черпать настоящее отношение вы должны непосредственно от восприятия

**Стр. 31**

предмет, от объекта, от окружающей вас обстановки. Если вы должны что-то читать и смеяться или грустить, то вы должны это смешное или грустное найти именно в том, что вы читаете, т. е. видите глазами.

Если вы слушаете звуки, доносящиеся из соседней ком­наты, то вы должны действительно услышать (хотя бы там было и совсем тихо — и тишину можно слушать) и к это­му слышимому отнестись, как к приятному, смешному и т. д. Переходя через «тонкий лед», вы именно к данному месту пола должны отнестись, как к опасному месту, а к месту, где кончается «лед», как к безопасному берегу. Иначе выйдет немотивированно, неоправданно. Ведь реак­ция ваша (смех или слезы) оттого именно и произошла, что вы увидели или услышали что-то. Потому-то мы тре­буем: смотрите, слушайте действительный объект и к нему (органически увиденному) измените отношение, как условлено в упражнении. Иначе получается несоответствие: гла­за будут смотреть мимо, сквозь объект, будет неправда — вы не увидите того, что вас должно было насмешить или испугать. Если вы смотрите вверх, следя за воображаемым аэропланом, то вы обязательно должны видеть, скажем, потолок или колосники сцены и на них отыскать главами нечто, какую-то деталь, интересную для вас, словом, уви­деть то, к чету вы отнесетесь, как к аэроплану, а не вооб­ражать несуществующий аэроплан.

А вот предварительно оправдайте при помощи своей творческой фантазии, всего своего запаса знаний, вспоми­ная свое отношение к факту прыжка с аэроплана, где бы этот прыжок мог происходить, какая высота, как долго падает человек, не раскрывая парашюта, вообще, как все это происходит, и заставьте себя поверить в эти обстоя­тельства, ведите себя так, как если бы это воображаемое событие происходило сейчас на ваших глазах.

Далее делайте упражнения на отношение к партнеру.

Представьте себе, что к вам на занятия должен при­ехать кто-нибудь из любимых вами писателей или арти­стов; оправдайте, как это могло случиться. Например, он заинтересовался работой вашего театра или кружка и ре­шил с вами познакомиться. Вот вы его ждете, условный сигнал — он идет; кто-нибудь из группы с полнейшей серьезностью и простотой пусть войдет из соседней ком­наты и с каждым из вас за руку поздоровается. К вошед­шему вы должны отнестись так, как отнеслись бы к

**Стр. 32**

ожидаемому почетному гостю, всем вам известному и уважае­мому человеку. На этом упражнение закончите, разговоров никаких быть не должно. Ждете (молча по возможности), вошел—поздоровались, упражнение окончено. Но вот — как поздоровались? Удалось ли вам серьезно отнестись к вошедшему вашему товарищу, как. к знаменитому артисту или писателю, — в этом суть вопроса.

Отнеситесь к одному из участников, как к очень инте­ресному, необычно одетому иностранцу. Пусть он сидит или гуляет на некотором расстоянии от остальных (сохраняя полную серьезность и покой), а остальные пусть его раз­глядывают и беседуют на его счет между собой, если хотят.

Или: один из участников представляется (демонстри­руется) остальным, как обезьяна. Пусть сидит спокойно на стуле, а рядом другой участник — «профессор» — читает о нем лекцию, т. е. рассказывает, сколько «обезьяне» лет, где поймали, как живет, чем питается. Что и как будет го­ворить «профессор», совершенно неважно **1**, лишь бы «про­фессор», «обезьяна» и слушатели сохранили «серьез», хотя со стороны это упражнение может показаться смешным

В упражнениях на отношение никаких длительных дей­ствий, поступков совершать не нужно.

Есть относящийся и есть объект. Отношение, скромно, но правдиво проявляющееся в глазах, в руках, держащих предмет, вообще во всем облике человека, в течение не которого времени должно внутренне все более усиливаться и когда, выявленное в соответствующем поведении, оно станет вполне убедительным, схожим с отношением жиз­ненным (а значит, оправданным, мотивированным), тогда следует считать упражнение оконченным.

Далее мы расширяем круг объектов, к которым нам нужно установить сценическое отношение.

УПРАЖНЕНИЯ НА ПУБЛИЧНОЕ ОДИНОЧЕСТВО

Делайте такие упражнения: выходите на сцену (на за­нятии, при остальных учащихся), условившись, что это

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Для «профессора» это будет упражнением на фантазию; фанта­зировать он должен не «вообще», а отталкиваясь от данного чело­века, изображающего обезьяну, его волос, рук, носа и т. п., а также не теряя ощущения юмора положения.

**Стр. 33**

ваша комната. Ищите отношение к окружающим предметам, как к вашим собственным, привычным, делайте в «своей комнате», что хотите: читайте, разучивайте роль, шейте, пишите, выбирайте любой род действий, которые вы могли бы производить, если бы находились у себя в комнате в одиночестве. Мы будем называть это упражнением на «публичное одиночество».

Теперь условьтесь, что вы находитесь в лесу, опять-таки в одиночестве. Отношение к окружающим вас объек­там должно при посредстве соответствующего оправдания измениться. К стульям вы будете относиться, как к кустам, пням, деревьям; к полу — как к почве, усеянной, скажем, хвойными иглами, и т. д. Действие ставьте перед собой лю­бое: гуляйте, лежите, думайте о чем-нибудь и т. д. Ста­райтесь как бы заключить свое внимание в круг предме­тов, свойственных тому месту, за которое мы условились принимать сцену, ощутить себя в полном одиночестве (при публике).

Если мы условились, что сцена — лес, и вы будете искать серьезное отношение к этому, то постепенно и мыс­ли и ощущения ваши станут такими, какими они были бы, если бы вы действительно находились в лесу. Вы будете ходить вокруг стола и искать грибы, вы найдете гвоздь и удивитесь, как он мог попасть в лес, и т. д.

В результате такого рода оправданий у вас появится верное отношение к окружающему, вы поверите, что вы в лесу, поведение ваше станет верным, соответствующим обстановке леса, и вместе с собой вы заставите и зрителя отнестись к сцене, как к лесу.

В упражнениях на публичное одиночество самое суще­ственное в том, чтобы добиться от ученика, во-первых, полного покоя во время пребывания на сцене перед осталь­ными учениками, во-вторых, некоторой активности, дей­ственности фантазии. Это значит, что делающий упраж­нение прежде всего должен быть совершенно не связан во времени; оно может продолжаться (относительно, конеч­но) очень долго (три-четыре упражнения на занятии), что может быть несколько утомительным для присутствующих, но необходимо для того, чтобы находящийся на сцене мог окончательно войти в круг тех объектов, которые ему предложены. Но и наблюдающие за его поведением должны извлекать для себя пользу из своих наблюдений, устанавливая на основе чувства правды, в каком месте и чем

**Стр. 34**

именно делающий упражнение погрешил против правды и, наоборот, где он действовал правдиво, в чем, в каком мел­ком штрихе его поведения эта сценическая правда выра­зилась, что больше всего убедило в данном упражнении.

Находящийся же на сцене, войдя в обусловленные об­стоятельства, ощутив себя в полном одиночестве, должен тем не менее это ощущение проявить действием, активизи­руя свою фантазию. Представим себе, что ученик совер­шенно спокойно (мышечно свободно), с вниманием сядет за стол, начнет читать книгу, забудет о смотрящих на не­го и действительно ощутит себя в одиночестве. Он может просидеть так, скажем, десять минут. Можно ли считать упражнение выполненным? Да, это лучше, чем если бы он изобразил, что о» один дома, чем -если бы он придумал для этого ряд действий на показ, для зрителя; правильнее взять какое-нибудь простое, незначительное действие и на нем сосредоточиться, найти ощущение одиночества.

Но это еще не все. Это только начало упражнения. Когда вы ощутите полный покой человека, находящегося в одиночестве, фантазия ваша должна вам подсказать ряд действий, поступков, которые человек может совершить, находясь в данных обстоятельствах (не теряя, конечно, основного ощущения сцены вообще и ответственности за поведение на сцене и на занятиях).

Допустим, вы дома, прибрали комнату, почитали, на­доело, вспомнили о чем-нибудь, посмотрели на себя в зер­кало. Когда человек бывает один, задумывается, то как-то и губы распустит, выражение лица неопределенное, в зер­кало посмотрит — может рожу скорчить от нечего делать. Вот по таким-то мелочам, появляющимся в результате ра­боты, творческой фантазии, можно судить об убедитель­ности упражнения. В сочетании ощущения одиночества с выдумкой, с хорошим (оправданным) разнообразием в по­ведении и заключается правильное выполнение упражнения на публичное одиночество. Понятно, что каждое такое упражнение есть как бы соединение в одной обстановке целого ряда упражнений на отношение к отдельным пред­метам и фактам (событиям).

Скажем, такая сцена: поле в летний день, вы одни, лежите, смотрите в небо; отношение к потолку сцены, как к небу, к полу — как к траве, к ромашкам; какая-нибудь точка в полу — букашка; вспомните, как дышится на све­жем воздухе, как ощущаются запахи. От изменения ряда

**Стр. 35**

отношений создается как бы новое ощущение — ощущение пребывания в поле.

Сцену старайтесь приспособить так, чтобы она не про­тиворечила предложенным в упражнении обстоятельствам.

Если нужна комната, обставьте ее: стол, стул, кровать, книжки и т. п.; если нужен лес ^— поставьте стулья вместо деревьев и пней, разбросайте по полу что-нибудь, что вам заменит, скажем, шишки, — вообще, чем будет больше предметов, могущих помочь оправданию (работе фантазии), тем лучше. Но не переходите здесь границ, довольствуй­тесь тем, что есть у вас под руками: на пустой сцене, но серьезно, по-настоящему относясь к ней, как к полянке в лесу, можно провести упражнение вернее, чем нагородив настоящих деревьев и оставаясь внутренне пустым.

И так, в это упражнение, которое каждый должен про­делать, обязательно войдут в соединенном виде все те со­ставные части (элементы) нашей работы, которые мы до настоящего момента изучили.

На публике вы должны быть мышечно свободны, что возможно, как мы уже знаем, при наличии органического внимания. Объект внимания вы выбираете произвольно, так же как и смену их (учитывая лишь предложенную об­становку), и ищете на основе оправданий, являющихся ре­зультатом деятельности вашей творческой фантазии, сце­ническое отношение к окружающему вас ряду условных объектов (предметов, обстоятельств), как к объектам без­условным (знаете, что вы на сцене, но относитесь серьез­но, как к лесу, и т. п.).

Пусть каждый проделает такое упражнение («в лесу», «в поле», «в лодке на реке», «дома» и т. д.), потом обсу­дите, у кого наиболее верно, правдиво получилось оно и благодаря чему ему удалось добиться этой правдивости.

ПАМЯТЬ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

Переходим к следующим, еще более сложным упражне­ниям на отношение. Постарайтесь в точности воспроиз­вести какое-нибудь физическое действие, например, зажечь лампу, но без лампы и без спичек; проделайте это, так сказать, с воображаемым предметом.

Вспомните, как обращаются со спичками, как снимают стекло с лампы, вспомните размеры этих предметов, вес их, материал, все это учтите и проделайте как можно точ­нее все действия.

**Стр. 36**

Шейте — вдевайте воображаемую нитку в воображае­мую иголку и пришивайте воображаемую пуговицу.

Действия надо выбирать простые и привычные: колоть дрова, ставить самовар, удить рыбу, стирать, гладить, пи-сать письмо и т. д., восстанавливая в памяти и воспроиз­водя до мельчайших подробностей эти действия с вообра­жаемыми предметами.

Пусть каждый выберет себе какое-нибудь действие (сначала несложное) и делает упражнение сам дома, а за­тем повторит на занятии кружка. Для того чтобы в точ­ности восстановить в памяти то или иное физическое действие, проделайте его предварительно с настоящими предметами и старайтесь запомнить положение предмета и свое положение по отношению к нему.

Предположим, вы наливаете в стакан чай. Как вы дер­жите чайник и каких он размеров, какой величины ручка, определите место стакана, куда будете наливать, как раз­жали пальцы, поставив чайник на стол или на самовар, как держите блюдечко и стакан и т. п.

Ограничьтесь сначала небольшим количеством действий; изучив их, оставьте предметы и проделайте все, что за­помнили с воображаемыми предметами.

Не торопитесь, движения пусть будут раздельные, как бы разложенные, но постепенно овладевайте ими и, на­учившись легко обращаться с воображаемыми предметами, прибавляйте детали, мелочи, которые помогут вам найти нужное отношение к воображаемому предмету и при по­казе этого упражнения сделают его убедительным для зрителя.

С чайника, если его сильно наклонить, может соскаки­вать крышка, ее нужно, придерживать; перед тем, как до­лить его кипятком, снять крышку, не забывать, что чай­ник горячий, и т. д.

Затем надо расширить круг воображаемых предметов: доставать сахар, развязать банку с вареньем или медом; представьте себе бумагу, веревочку, которой она завя­зана, узелок, размеры всех этих предметов, липкие паль­цы, ложку, с которой стекает варенье или мед на блюдеч­ко, каплю на скатерти, которую нужно снять ножом, и т. д.

Все это необходимо учесть, выверить и воспроизвести с наибольшей степенью точности и убедительности. Пусть вас поправляют присутствующие, добейтесь наибольшей

**Стр. 37**

правдивости и выразительности в этих упражнениях «на память физических действий».

Здесь вы как бы подводите итог всему пройденному: внимание ваше должно быть органически сосредоточе­но на том или ином объекте (предмете), вы должны быть мышечно свободны, вы должны при помощи вашей творческой фантазии оправдать серьезное отношение к несуществующему объекту (предмету), как к существую­щему.

Словом, все простейшие составные части (элементы) на­шей системы актерской игры сплетаются здесь в единое целое. И по результатам, показанным вами в этом упраж­нении, можно с уверенностью судить о том, насколько успешно вы усвоили все предыдущее.

Работайте внимательно над этими упражнениями, при­думывайте сами новые, развивайте свою творческую фантазию, пусть она подскажет вам те мелочи, которые яв­ляются наиболее характерными для выбранного вами дей­ствия, которые помогут вам найти серьезное отношение к условному (несуществующему) предмету.

Будьте наблюдательны, подмечайте мельчайшие штрихи в жизненном поведении своем и окружающих. Это прине­сет вам неоценимые услуги в вашей будущей работе иа сцене, так как именно наблюдательность, острота восприя­тия окружающего мира и будут создавать тот запас зна­ний, впечатлений, которые, сохраняясь в вашем сознании в виде воспоминаний, в нужное время будут отбираться вами и соединяться в единое целое для создания сцениче­ского образа.

На этом первая часть упражнений — на внимание, мы­шечную свободу, развитие творческой фантазии, оправда­ние, сценическое отношение, публичное одиночество и па­мять физических действий — заканчивается.

В заключение следует еще раз указать, что все эти упражнения имеют целью воспитать, подготовить ваш внутренний (психический) аппарат для будущей работы на сцене.

В прошлом актер, бывало, ждал «вдохновения», кото­рое должно было притти к спектаклю; нет вдохновения — спектакль пройдет формально, бледно, публика будет удивляться: неужели это тот самый актер, о котором столько говорили или которым в прошлый раз мы востор­гались?

**Стр. 38**

Да и теперь еще бывает, что актер на репетиции или ученик на занятиях говорит, что он не «почувствовал», «не в настроении» и т. п.

Мы утверждаем, что актер не имеет права формально, «казенно» пребывать на сцене, уныло повторяя ряд слов и движений, установленных режиссером.

Мы утверждаем, что актер должен во все время своего пребывания на сцене жить и волноваться чувствами ро­ли, — только тогда поведение его будет волновать и зара­жать зрителя, только тогда роль будет сыграна по-настоя­щему. Иначе нет сценического искусства, а вместо него— грубое ремесло или ненужная забава, развращающая вкус зрителя.

Мы утверждаем, что для верного воздействия на зрите­ля актер на сцене (в спектакле и на репетициях) должен быть в *творческом* состоянии.

Но мы не имеем права дожидаться, сложа руки, этого творческого' состояния, как «вдохновения свыше», кото­рое неизвестно, придет или не придет. Нас ждет публика, она вправе требовать от нас, и мы в свою очередь обяза­ны нести ей настоящее искусство, а не суррогат, не под­делку его.

Поэтому мы должны уметь владеть своим внутренним аппаратом настолько, чтобы заставить себя в любое время на репетициях и на самих спектаклях быть *творчески собранными;* нужно изучить законы нашей психики, кото­рые управляют материалом актера в целом.

На репетиции перед режиссерским столиком, на сцене перед публикой в определенный, заранее установленный час мы должны уметь собраться, должны привести себя в твор­ческое состояние, не ждать прихода вдохновения, а уметь заставить его - придти к нам.

Вот этому умению мы и учимся, проделывая все выше­перечисленные упражнения. Осознав основные законы пове­дения человека в жизни и овладев ими, мы воспроизводим их на сцене.

Мерилом успешности проделанного упражнения будет служить степень соответствия воспроизводимого сцениче­ского действия с действием жизненным.

Руководить и определить эту степень соответствия дол­жно присущее нам «чувство правды» — то чувство, которое мы сравниваем с чувством «музыкального слуха». Музы­кальное ухо слышит недотянутую или перетянутую ноту—

**Стр. 39**

чуть-чуть звук выше, чуть-чуть ниже, получается фальшь, Правда получается тогда, когда взят именно нужный звук, без всяких отклонений.

Так. и на сцене и в упражнении чуть-чуть что-то в по­ведении актера недотянуто — значит он еще врет, фаль­шивит, чуть-чуть перетянуто, «переиграно» — значит он уже врет, фальшивит.

Сценическая правда — это тончайшая грань совпадения поведения сценического с жизненной правдой. Быть сце­нически правдивым — это значит найти, так сказать, единственно верную ноту в поведении человека, которая будет соответствовать именно данным обстоятельствам (предложенным на занятиях в упражнении или актеру в роли).

Особое внимание, чуткость и требовательность должен в этом отношении проявлять руководитель занятий, в ру­ках которого находится материал актера, живой человек со всей сложностью его чувств, мыслей, одаренный той или иной степенью актерской заразительности.

Направить и воспитать в ученике «чувство правды», освободить его от наносных привычек, штампов, сцениче­ских или жизненных, научить ученика управлению своим внутренним аппаратом—такова ответственейшая и серьез­нейшая задача руководителя в деле воспитания актера.

**Сценическое действие**

В любом произведший, предназначенном для исполне­ния на сцене, будь то драма, комедия, водевиль, мы сразу же встречаемся со словами «действующие лада», «в столь­ких-то действиях». Само слово «актер» означает «дей­ствующий» — тот, кто действует.

В самом деле, если живописец создает художественный образ посредством сочетания красок, света и тени, если музыкант создает его при помощи сочетания звуков, писа­тель— при помощи слов, соединенных в те или иные за­писанные на бумаге мысли, то актер для того, чтобы со­здать художественный образ на сцене, должен воспроиз­вести поведение изображаемого человека, т. е. ряд его действий.

Нам уже известно, что для того, чтобы игра актера на сцене была убедительной, заражала зрителя (а в этом смысл и значение нашей профессии), необходимо прежде

**Стр. 40**

всего, чтобы в основе нашего мастерства лежало умение воспроизводить жизненное поведение человека.

Мы должны быть правдивыми, искренними в передаче наших чувств на сцене, только тогда дойдут они до зри­теля и взволнуют его. Быть же правдивым и искренним — это значит жить и волноваться на сцене чувствами роли, не быть заводной куклой, слепо и равнодушно выполняю­щей волю режиссера, но творцом, который совместно с ре­жиссером создал сценический образ и на спектакле перед зрителем вновь и вновь воспроизводит его.

В основе нашей сценической игры должно лежать прав­доподобие чувств, «правда», наше сценическое поведение должно быть оправдано, мотивировано.

Если искусство лишено правдивости, оно> не будет убе­дительным, заразительным, следовательно, будет бесцель­ным. Но не следует понимать это так, что на сцене мы ко­пируем, бледно отражаем жизнь; напротив, сцена со всеми ее свойствами адает богатейшие творческие возможности для создания выразительнейших, обобщающих жизненные явления художественных образов — типов; на сцене есть возможность преувеличения, подчеркивания тех или иных черт характера в целях его осмеяния (комедия, сатира) или углубления в сторону сострадания, сочувствия действующим лицам (драма!, трагедия).

Эта возможности могут быть осуществлены лишь при к-аличии у актера свойств актерской выразительности (умения владеть сценической формой, т. е. чувствовать сцену, организовать свой материал в условиях сцены) и творческой фантазии, о неоценимой роли которой в нашей работе мы уже говорили и будем еще говорить в отделе о работе над образом (ролью).

Лишь при этих условиях актер может создать подлин­но художественный образ, потому что, как мы уже гово­рили, быть простым, и только, можно научить каждого че­ловека, а быть выразительным и увлекать зрителя — не каждого научишь; для этого нужно, чтобы актер имел дан­ные внешней и внутренней «заразительности», ту или иную степень актерского дарования (потому-то мы и принимаем на сцену не всех, кто хочет, а только тех, кто имеет для этого данные).

Но, с другой стороны, человек, обладающий этими дан­ными, но не понявший, что такое сценическая простота, правда чувств, не умеющий быть искренним, не могущий

**Стр. 41**

воспроизвести жизненное повеление, будет дурным акте­ром. Его данные — голос, глаза, улыбка, темперамент, -какой бы выразительностью они ни обладали, станут его недостатками: они будут фальшивыми, штампованными. часто внушающими отвращение, тогда как при верной их направленности, при наличии школы, воспитывающей в актере искренность, скромность, простоту, чувство сцени­ческой правды, меры и «вкуса», именно эти свойства де­лали бы данного актера особенно заразительным и способ­ным к созданию хороших сценических образов. Мы знаем, что самое блестящее мастерство, самые сложные достиже­ния в области театральной формы ценны лишь постольку, поскольку опорой им служат законы жизненного поведе­ния человека, т. е. когда действие мотивировано и целе­сообразно. Вот почему основой нашей работы и является изучение этого закона и умение применять его в условиях сцены.

Итак, задача актера—создание сценического образа путем воспроизведения действий человека. Мы знаем, что в жизни человек действует постоянно. Но как проявляет­ся внешне то или иное действие и всегда ли мы сознаем в жизни, что в данный момент мы действуем так-то? Что значит выражение «человек бездействует»? Когда человек молча сидит, не двигаясь, и думает, — действует он или нет? Как будто бы нет. А если он придумает за это вре­мя что-нибудь такое, что послужило причиной его поступ­ков в течение ряда последующих лет? Что же, действовал он, сидя молча и неподвижно? Конечно, действовал. Толь­ко действие его не проявлялось в движении, не приводило человека к изменению положения: оно было внутренним (психологическим), происходившим в его сознании, и вы­зывало в нем изменение состояния. Какое из действий важнее — определить нельзя, ибо, не будь обдумывания (внутреннего действия), не было бы и последующих по­ступков (внешнего действия).

Окружающая действительность через посредство наших органов чувств (зрения, слуха и т. д.) воздействует на на­ше сознание (вызывает в нас те или иные мысли, чув­ства); возникающие в нашем сознании мысли и чувства вызывают то или иное действие, которое в свою очередь воздействует на окружающую среду.

Действие внешнее неразрывно связано с внутренним и является как бы результатом его. Не может быть одного

**Стр. 42**

внешнего действия без соответствующего внутреннего, как не может быть и внутреннего действия, не вызывающего в свою очередь соответствующего действия внешнего. Это очень важно понять и усвоить, переходя к вопросу о сце­ническом действии.

В чем же отличие сценического действия от жизнен­ного? Во-первых, в жизни на наши органы чувств воздей­ствует живая действительность, настоящие события и пред­меты, которые и вызывают в нас соответствующие мысли, чувства и действия, на сцене же эти объекты (события и предметы) даны условно. Следовательно, чтобы вызвать в нас убедительную, наиболее близкую к жизненной правде реакцию, сценические объекты должны как бы оживляться при помощи нашего воображения. Вот почему мы говорим, что актер должен обладать легко возбудимым воображе­нием, богатой творческой фантазией (см. «Оправдание» и «Сценическое отношение»). Во-вторых, в жизни мы часто действуем бессознательно, не сознавая причины, вызвавшей наш поступок, а иногда не сознавая отчетливо и цели, ко­торую мы своими действиями преследуем; на сцене же мы должны всегда знать, что мы делаем и для чего делаем.

В самом деле, в жизни, совершая то или иное действие, я тем не менее не могу предвидеть, как придется мне по­ступить в каждый последующий момент, ибо любое возник­шее обстоятельство вызовет во мне соответствующую (целесообразную) реакцию и может изменить ход дей­ствия, ранее мною намечавшегося. Например, вот сейчас я пишу у открытого окна, но пойдет дождь, я окно за­крою. Закрывая окно, я прищемлю себе палец и буду за­ливать его йодом. Придет ли мне в голову, когда я буду искать пузырек с диодом, что причиной этому послужил дождь? Или, мог ли я предполагать, что дождь вызовет не­обходимость в иуде? Нет. Иначе, садясь у окна зани­маться, я бы рядом поставил пузырек с диодом, и это было бы нелепо. Но значит ли это, что я действовал беспри­чинно (немотивированно и нецелесообразно)? Нет, не зна­чит. Напротив: дождь хлынул — причина; закрываю окно, чтобы не заливало на стол, не мешало работать, — цель и в то же время причина следующего — придавленного паль­ца, который в свою очередь есть причина появившегося пузырька с диодом, и т. д. Как видите, вся эта цепь дей­ствий мотивирована, т. е. каждое ив них имеет ту или иную причину и преследует ту или иную цель. В жизни это

**Стр. 43**

протекать неосознанно, как бы случайно, но за­метьте, осознано это нами или нет, всякое наше действие непременно мотивировано.

На сцене же, в роли, мы все знаем, наперед. Как же сде­лать эту цепь действий, это заранее данное поведение не вынужденным, машинальным выполнением заданий, а жи­вым, неожиданным, случайным — словом, таким, каким яв­ляется настоящее поведение живого человека, а не куклы? Мы должны применить здесь тот же способ, что и в во­просе с вниманием, свободой мышц и т. д. Мы должны осо­знать ход действий в жизни и в осознанном виде перенести его на сцену. Основным признаком всякого жизненного действия служит его мотивированность; следовательно, это и будет положено в основу сценического действия, т. е., как уже сказано, во все время нашего пребывания на • сцене мы не только знаем, что мы делаем, но должны знать цель действия, т. е. для чего мы делаем.

В упражнениях мы будем заранее определять, для чего и в каких обстоятельствах мы производим заданное дейст­вие, и, исходя из этого, должны будем найти форму пове­дения.

Мы понимаем, что воспроизвести одни внешние дейст­вия недостаточно. Нужно уметь воспроизвести их побуди­тели, так как нельзя оторвать действия внешнего от вну­треннего. В самом деле, возможно ли вспомнить все, что происходит внешне, физически с человеком, когда он смеется? Вы вспомните, скажем, выражение лица, сотрясе­ние тела, прерывистость дыхания, все признаки смеха, и тем не менее смех будет формальным, более или менее деланным, техническим до тех пор, пока вы не вспомните или не найдете в окружающей обстановке то, что дейст­вительно вас рассмешит. Можно не сомневаться, что тогда все физические признаки смеха будут налицо.

Итак, под сценическим, действием мы будем подразуме­вать процесс приспособления актера к той или иной цели, к тем обстоятельствам, которые перед ним заранее по­ставлены.

Но как же вызвать в себе эти хотения, как воспроиз­вести эти внутренние побудители, которые вызовут соот­ветствующие сценические внешние действия? По заданию упражнения я должен хотеть убедить приятеля идти играть в воображаемый теннис или волейбол и стаскивать его с кровати, а на самом деле мне вообще не хочется

**Стр. 44**

утруждать себя никакими желаниями и поступками. Конечно, воспроизвести заданное сценическое действие мы можем только при помощи известного волевого напряжения. Во­обще следует сказать, что в основе сценического действия, как и в основе всей нашей работы на сцене, лежит воле­вой акт. Мы внутренне заставляем себя собрать наше вни­мание, переменить отношение к условному объекту и искать оправдание. Все это делается при помощи извест­ного усилия воли; не следует понимать это «заставляем» так, будто мы стегаем кнутом, как клячу, свой внутренний творческий аппарат, но толчок к сценическому действию, и иной раз не один, обязателен и является толчком волевым.

Возвращаясь к примеру с окном и прищемленным паль­цем, посмотрим, что нужно сделать, чтобы повторить все эти действия, сохранив правдоподобие жизни. Можно ли запомнить все, что происходило со стороны внешней? В основном можно, но если мы пропустим хоть одну де­таль, мелочь (а многие мелочи мы не могли запомнить), нить правдоподобия будет прервана, поведение станет не­мотивированным, неубедительным, фальшивым. Верным на­ше поведение будет тогда, когда мы воспроизведем весь внутренний ход событий в его непрерывности — наши же­лания и наши реакции на неожиданные для нас события. Здесь мы должны вспомнить обо всем, что мы изучали до сих пор: о сценических отношениях, связанных с оправ­данием, с непосредственным умением поверить в данные обстоятельства, но мы не должны терять одновременно и того внутреннего контроля, который можно назвать чувст­вом сценической правды.

Если мы дадим задание воспроизвести этот эпизод с прищемленным пальцем, то первой трудностью, с которой вы столкнетесь, будет именно то, что вы наперед знаете, что будете делать дальше. Преодолено это будет лишь тогда, когда в каждой части этого этюда (так мы будем называть упражнения на выполнение сценической задачи) вы со всем серьезом, с органическим вниманием к окру­жающей обстановке, с наиболее подробным оправданием будете выполнять именно данную, стоящую перед вами в этой части этюда ближайшую цель.

Вам нужно заниматься, перед окном стоит стол. Приго­товляйте предметы для занятий (бумага, чернила, перо), вот ваша первая цель. Заранее решите, чем будете заниматься,

**Стр. 45**

— это определит степень вашей сосредоточенности. Затем, начав заниматься, вы услышали что-то или показа­лось, что услышали, прислушались — действительно, гром. Вот новая часть этюда — отношение к тому, что видите и слышите за окном, как к надвигающейся грозе и ливню. Обстоятельство это начнет вам мешать, беспокоить, отвле­кать от работы, к которой вы вновь вернетесь. Беспокой­ство будет нарастать вместе с грозой, и в этом будет за­ключаться постепенный переход ко второй части этюда. Так как вы хотели заниматься, то возникает новое дей­ствие, с новой ближайшей целью — обезопасить себя от грозы. И для этого вам нужно будет закрыть окно. Вот тут наверняка можно сказать, что наступит очень трудный мо­мент: делающий упражнение знает, что палец будет при­щемлен, а в жизни вы этого не знаете. Как же сохранить правдоподобие? Здесь это труднее, чем в части с наступав­шей грозой, так как смена второго события (с пальцем) резче, быстрей, неожиданней. Однако поступить нужно так же, как и в первой смене событий, ибо закон один, хотя случай проявления более трудный. Чем серьезнее вы сосре­доточитесь на предшествующем действии, тем легче будет вам найти отношение к следующему предложенному вам событию, как к неожиданному. Например, займитесь как следует закрыванием окна Оправдайте — рама плотно не закрывается, надо как-то вздернуть ее за ручку кверху, а другой рукой придержать вторую створку или одновре­менно пригнать две створки и потом резким движением за­хлопнуть. В этот момент и следует прищемить палец (конечно, и речи не может быть о том, чтобы вам было дей­ствительно больно; нужно вспомнить, как болит прищем­ленный палец, и чем лучше вы вспомните, чем лучше оправ­даете, чем вернее отнесетесь к этому сценическому собы­тию, как к правде, тем больше заставите и нас поверить в это). Или, наоборот, продолжаете сосредоточивать вни­мание на своей работе за столом и между прочит, не гля­дя в окно, находите ручку створки окна и захлопываете, прищемляя палец. Неожиданность события тем более ста­нет возможна, мотивирована, чем правдивей, серьезней бу­дет сосредоточено ваше внимание на предшествующем действии. Одновременно с такими сменами частей в этюде (упражнении), где все подчинено одной основной задаче «заниматься» и в котором самое трудное будет заклю­чаться именно в сменах частей и задач, вы должны будете

**Стр. 46**

приспособиться к окружающей (условной) обстановке в целом, найти сценическое отношение ко всему, что вокруг вас, и реагировать на всякого рода случайности и неожи­данности (действительные для вас неожиданности). Тогда и условная неожиданность (гроза, палец) встанет в их ряд и будет естественной.

Поймите хорошенько, что это значит. Вот вы сели за­ниматься. Вам заранее уже известно, что надо будет уста­новить отношение к грозе. Отстраните это сознание вре­менно, но не тем, чтобы уговаривать себя — «не думай, не думай» (так не отделаешься, а, наоборот, привяжешься к мысли), а, как уже сказано, серьезно занявшись первой частью — приготовлением к занятиям. Живите этой частью упражнения, как целым, как будто дальше нет никакой грозы; реагируйте на все, что будет возникать вокруг вас случайного, как бы это было в жизни: устройтесь удобно, покойно и, если, скажем, к вам пристают мухи, прогоните их (ведь вы же не стали бы в жизни терпеть муху у себя на носу), если стол качается — подоприте его, установите прочно, так как вы не стали бы писать на качающемся столе, и, если в чернилах плавает или на перо попалась какая-нибудь дрянь, снимите ее, потому что таким пером нельзя писать. Словом, всякая действительная случайность пусть вызывает вашу действительную реакцию. Пусть на время как бы совершенно сотрется грань между упражне­нием и действительностью. Вводите сознательно в действие новые воображаемые обстоятельства — порыв ветра, гром и т. д. Переходите к следующей части, где главная задача— оборониться от грозы: может быть, заземлить антенну ра­дио, закрыть окно и т. д.; но и здесь наряду с этим отно­шением к условному объекту (так сказать, отсутствующей грозе), оживленному вашей фантазией, сохраняйте реакцию и по отношению к действительным объектам. Скажем, дей­ствие, заданное заранее,— закрыть окно; но если по пути к окну вам под ноги попадется действительная кошка (жи­вущая там, где вы делаете упражнение, и случайно забред­шая на сцену), это не значит, что вы, одержимый желанием как можно скорее захлопнуть окно, можете насту­пить на нее ногой и сделать вид, что раз кошка не преду­смотрена в упражнении, значит ее здесь нет. Это неверно. Она есть, и вы должны поступить так, как вы сделали бы в жизни в данных обстоятельствах. Наряду с такими со­вершенно жизненными реакциями, т. е. реакциями на

**Стр. 47**

действительно возникшие вне вас обстоятельства, вы реаги­руете и на воображаемые (условные) обстоятельства. В ре­зультате этого все упражнение должно будет состоять из ряда ваших сценических действий (реакций), где не будет отличия между действительными или условными объектами, вызвавшими их, где будет подлинно воспроизведено жиз­ненное правдоподобие.

Важность предстоящих нам упражнений на выполнение сценической задачи (сценического действия) именно в том и заключается, что, оговаривая основные задачи и смену их, мы во всем остальном предлагаем ученику приспосо­биться ко всем неожиданностям событий и обстановки, возникающим по ходу упражнения. В этих этюдах долж­ны быть настоящие предметы или их заменяющие, но не противоречащие по форме настоящим (как в упражнении на отношение к предметам), и мы уже воспримем как фальшь и прервем упражнение, если ученик будет разыгры­вать сюжет и для этого обойдет законы органического вни­мания: например, увидел предмет, а представился, что не увидел, Мы скажем ему: «Ведь вы же увидели, стало быть, не обманывайте нас и себя, сделайте еще раз, вернее».

Возьмем, например, такое упражнение: пришел человек к себе в комнату, у него на столе письмо (неожиданно), он его замечает. Это письмо в сознании делающего упраж­нение уже заранее будет сидеть занозой. Кто попроще сра­зу пойдет к столу (хотя про письмо заранее якобы не знает), кто похитрее, тот будет ходить вокруг да около, стараясь как можно дольше не заметить этого письма, но по поведению и того и другого будет видно, что именно письмо не позволяет им быть простыми. Одного мысль о письме будет притягивать, другого, наоборот, отталкивать от предмета, но и то и другое будет результатом неверного понимания упражнения, разыгрывания сюжета, идущего от желания показать, сыграть сцену, обмануть зрителя. Как мы уже сказали, отстраните от себя мысль о письме не тем, чтобы говорить себе: «Не буду думать, не буду заме­чать», а увлеките свое внимание каким-либо другим объектом до письма. Представьте себе, что, войдя на сце­ну, в комнату, вы будете думать о чем-нибудь очень груст­ном для вас и очень важном. Вы можете настолько уйти в свои мысли, что подойдете прямо к столу, сядете, возь­мете конверт с письмом и будете машинально держать в руках, не сразу даже сообразив, что это письмо

**Стр. 48**

адресовано вам и что нужно его прочесть. Но это, конечно, край­ность — так сделать трудно и сложно. Это предлагается для того, чтобы пояснить вам, что дело не во внешнем по­казе, не в длительности и «интересности» сцены, а в убе­дительности оправданий. Вообще же лучше разрешить за­дание коротко, но просто и правдиво. Если, уже войдя в комнату, вы увидели письмо, то и займитесь им, не обма­нывайте ни себя, ни зрителя.

**Сценическая задача**

Перейдем теперь к ряду самых несложных упражнений, но предварительно уясним себе, каковы основные состав­ные части (элементы) сценической задачи.

Их три: 1) действие — что я делаю, 2) хотение — для чего я делаю, и 3) приспособление — как я делаю (форма, характер действия).

Первые два элемента (действие и хотение) определяются актером сознательно, и в результате непроизвольно воз­никает третий элемент — приспособление.

В стоящей перед актером сценической задаче, в роли или в упражнении заранее определены действия (что делать) и цели, к которым эти действия направлены (для чего делать). Осуществляется эта задача в процессе на­хождения приспособлений (характера, формы действия), со­ответствующих поставленным целям.

Здесь следует оговориться, что впоследствии, в работе над ролью, так называемый путь нахождения приспособления будет в значительной степени сложнее указываемого, так как будет зависеть от замысла образа, от формы спек­такля и т. п. Здесь идет речь об упражнениях, в которых вы тренируете свой внутренний аппарат в условиях сцены, овладеваете умением непосредственно реагировать на воз­никающие обстоятельства, не предвидя, в какой именно форме должна эта реакция проявиться, а, так сказать, им­провизационно. Мы знаем, что именно нам придется сде­лать, но как мы это делаем, мы не придумываем — это вы­текает органически в результате действенно разрешаемой сценической цели (для чего действую).

Собственно говоря, в этой непроизвольности возник­новения приспособлений и кроется самое существо воспро­изведения на сцене жизненного поведения.

Возьмите любое простое действие и посмотрите, как будет намечаться его характер (форма) в зависимости от

**Стр. 49**

цели, к которой одно и то же действие будет направлено. Скажем, закрываете дверь три раза по-разному: в первом случае — чтобы заглушить шум в соседней комнате, во втором — чтобы проверить, хорошо ли пригнана и навеше­на новая дверь, и в третьем — чтобы скрыть свое присут­ствие, спрятаться и затем в шутку испугать вошедшего. В непосредственной зависимости от изменения второго эле­мента задачи — хотения (для чего делаю) — будет меняться и третий элемент (как делаю). Одно и то же действие — закрываю дверь — каждый раз будет осуществлено по-разному, в зависимости от того, какое хотение (цель) по­ложено в его основу.

Переходим к более сложным упражнениям и к выясне­нию условий, при которых они должны будут складываться.

Каждый этюд начинайте, подробно оговорив обстановку (место действия) и обставив сцену так, чтобы она не про­тиворечила обусловленному (как мы это делали в упраж­нениях на публичное одиночество).

Вот этюд: у себя дома хочу почитать что-нибудь, ищу книгу. Вы знаете, что вы делаете и для чего. Этюд не сложный и не заключающий в себе смены событий и задач: все попутно возникающие обстоятельства будут вызывать соответствующие реакции, но в основном сохраняйте услов­ленное действие, увлекайте себя на него: выбирайте инте­ресную книгу для чтения.

Во втором варианте этого этюда изменяйте хотение, оставив то же действие: ищу книгу, чтобы взять спрятан­ный в ней паспорт.

Третий вариант: ищу книгу, чтобы вернуть ее владель­цу, который спешит к поезду и дожидается у себя дома или на станции.

Во всех трех случаях вы будете производить одно и то же действие, но по-разному. Приспособления, форма, ха­рактер действия будут различными, как мы уже знаем, во-первых, оттого, что различные внутренние побудители (хо­тения) руководят людьми, действующими в этих этюдах. Во-вторых, приспособления зависят от заранее условленных основных обстоятельств, в которых происходит действие (где, когда, в какой обстановке). Одно дело-—искать кни­гу, чтобы поразвлечься, почитать, когда нечего делать, дру­гое дело — искать книгу, чтобы отдать владельцу перед от­ходом поезда, и т. д.

Но во всей своей полноте этюд будет складываться

**Стр. 50**

каждый раз по-новому в силу целого ряда причин. Например: если один и тот же вариант эпода выполняется двумя учениками, то в основном действии они могут быть похожи друг на друга, в деталях же и характере выполнения будут непременно разниться из-за отличия друг от друга людей, выполняющих этюд. Ведь каждый человек имеет свою ин­дивидуальность, свой характер: один быстрый, другой мед­ленный, один веселый, горячий, другой хладнокровней, скучней, один злее, жестче, другой мягче, добродушнее и т. д. и т. п. Все эти качества непременно наложат свой отпечаток на выполнение сценического действия.

Даже если один и тот же человек дважды повторит один и тот же этюд, то в обоих случаях он будет' посту­пать несколько по-разному. Это будет зависеть от того, что при верной органической жизни на сцене все возни­кающие вовне обстоятельства должны вызывать в нас соответствующие реакции (ответные действия). И несомнен­но, что каждое, хотя бы и незначительное изменение, возникающее при повторении этюдов, так или иначе, но повернет (изменит) ход наших поступков по сравнению с предыдущим поведением в первом упражнении.

И, наконец, когда мы сказали, что разница в этюдах будет обусловлена заранее предложенными основными об­стоятельствами, то это значит, что каждый этюд будет за­висеть и от задачи и от оправданий, от их полноты и раз­нообразия. Например, у себя дома—стало быть, нужно оправдать отношения к своим вещам, как к своим, к дру­гим — как к вещам брата, придумать (нафантазировать), какими предметами обставить дом, почему вы дома одни, какое время дня, почему вам нечего делать, может быть, в отпуску или нездоровится, и т. д. Во втором варианте этюда, тоже дома, надо решить, зачем понадобился пас­порт. Ведь одно дело, если вы решите, что он вам нужен, чтобы идти в загс расписываться, а другое дело — если вы­зывают в милицию за то, что вы, скажем, без номера на велосипеде катались. Ведь характер действий несомнен­но будет различный в том или другом случае, так как различны оправдания или хотения. Как видите, эти оправдания нужны не вообще, чтобы вы один о них знали, а для того, чтобы быть выраженными в дей­ствии, сделать их осмысленными и убедительными. Это не значит, конечно, что в первом случае оправдания мы долж­ны танцевать и хлопать в ладоши, а во втором — плакать

**Стр. 51**

или страдать, вообще показывать что-то, как мы говорим— «наигрывать». И в первом и во втором случае вы, вероят­но, будете волноваться, может быть, нервничать, но, ко­нечно, по-разному, и чем подробнее оправдаете волнение, тем убедительнее получится этюд. Если вы собираетесь в .загс, то и одеты, вероятно, соответствующим образом (от­ношение к костюму), тогда уже под кровать за книжкой не полезешь,, или, вернее, полезешь, но с учетом нового торжественного костюма и т. д. Как видите,' основная цель повлечет за собой цепь оправданий, обусловливающих форму, характер действий, приспособления.

Продолжайте ставить перед собой задачи, в которых изменяться будет только второй элемент — хотение (т. е. то, для чего я произвожу заданное действие), и следите за тем, насколько правдиво, убедительно и разнообразно в смысле - оправданий (вспомните о роли творческой фанта­зии) будет эта цель выражаться в возникающих приспособ­лениях.

Предположим, что мы установили действие: играть на каком-нибудь музыкальном инструменте.

В первом случае поставим целью, чтобы доставить удо­вольствие воображаемому слушателю или слушательнице. Найдите соответствующие оправдания: где находится чело­век, для которого вы играете какую-нибудь мелодию, — в соседней комнате или около окон дома,—на каком инстру­менте играете (на рояле, на гитаре или на гармонии) и т. д. Может быть, вы хотите напомнить о чем-нибудь этой ме­лодией — песней. Тогда нафантазируйте, о чем именно. Может быть, вы условились, что по знаку — с этой пес­ней — к вам кто-то должен выйти: кто, когда, степень серьезности ваших отношений к человеку, которого вы ждете, и т. д. Вся эта цепь оправданий, так же, как и сте­пень их выразительности и правдивости, зависит, как вы помните, от вашей творческой фантазии. Искать эти оправ­дания, придумывать их можно вместе с ведущим упражне­ние. Если обнаружится фальшь, наигрыш, отход от сцени­ческой правды, тогда надо остановить упражнение, но по­началу, впрочем, не слишком нервируйте ученика — пусть заблуждается, ищет, но по возможности доведет до конца начатое, после чего ведущий сделает свои замечания, ука­зав на отрицательные и положительные стороны в проде­ланном упражнении.

Во втором случае того же действия (игры на инструменте)

**Стр. 52**

поставим перед собою иную цель — играть, чтобы оце­нить инструмент для покупки его. Соответственно постав­ленному хотению будут возникать иные приспособления. Как звучит инструмент, тембр его, внешний вид и т. п. вот что будет для вас важно в данном случае. Оправдывай­те также, у кого, где, за сколько покупаете.

В третьем случае поставьте цель — злить кого-нибудь, надоедать своей игрой. Кто-то вас просил: «Не играй, по­жалуйста, я спать буду или заниматься», а вы почему-то на зло ему играете. Но вот кто просил, почему вам хо­чется помешать ему, где все это происходит, — это вы должны знать, это должно быть оправдано.

Проделаем ряд таких упражнений, в которых мы на­рочно сохраняем без изменения первый элемент задачи — действие (что делаю), и меняем второй—хотение (для чего делаю), чтобы явственней ощутить на этих примерах зави­симость третьего элемента—приспособления, от, второго — хотения, и перейдем затем к ряду сценических действий, отличных друг от друга (сюжетов здесь безграничное коли­чество). Например:

1. Одевайтесь и приведите себя в надлежащий вид, что бы отправиться на вечеринку или торжественное собрание (соответствующие оправдания: куда иду, какая вечеринка или собрание, что буду там делать, может быть, выступать, кого там встречу, что надеть и т. д.). В дальнейшем мы уже оправданий подыскивать не будем. Условимся, что термин «оправдайте» достаточно понятен и заставляет вашу фантазию работать в определенном направлении свидания картины живой действительности вокруг заданной в упражнении темы.

2. Ждете на платформе прихода поезда. Должен приехать человек, которого вы очень любите и с которым давно не видались.

3. Пришли куда-то, чтобы узнать очень важное для вас решение, могущее изменить весь ход вашей жизни.

4. Приходите на прием к доктору, чтобы вырвать больной зуб.

5. Пришли на аэродром, чтобы полетать в первый раз на самолете в качестве пассажира, рассматриваете машину и влезаете в нее (из стульев и стола; можно выгородить — будет похоже).

6. Достать из лужи ключ, который вы уронили и без которого не можете войти в дом (вспомните сценические

**Стр. 53**

отношения: к полу, как к луже, величина лужи, дотянуть­ся до середины трудно, может быть, поставить камень, в результате все-таки ногу промочили и пр.),

7. Ловите муху, которая мешает вам заниматься, она очень ловко увертывается" и опять начинает приставать.

Помните, что в каждой задаче, сохраняя полную моти­вированность, оправданность действия, простоту, настоя­щий серьез (а не подделку под простоту, о чем мы уже говорили и в дальнейшем еще поговорим), мы в то же время должны знать, что мы действуем на сцене, что активность, именно действенность наша должна возрастать в течение упражнения, что упражнение — это творческий акт, что из органического соединения в единое целое ряда таких упражнений будет составляться в результате сцени­ческое воплощение того или иного создаваемого нами художественного образа.

Перейдем к более сложным упражнениям, в которых бу­дет происходить смена задач и заранее предложенных со­бытий. Например, прибираете комнату к приходу приятных вам гостей. Звонок или стук (может быть воображаемый, а может быть настоящий) Выходите из комнаты. Оказы­вается, письмо или телеграмма с очень неприятным изве­стием. Нужно срочно собраться в дорогу.

Можно привести еще много примеров таких действий, пусть и руководитель подготовит к уроку некоторый запас таких упражнений, и ученики сами под контролем руково­дителя выдумывают для себя темы для этюдов. Заметьте, что в предшествовавших и в этих более сложных этюдах делающий упражнение находится на сцене один. Партнеров пока на сцене нет, — следовательно, нет никаких слов и разговоров. Самое большое, если в каком-нибудь этюде, в виде исключения, может сорваться то или иное восклица­ние, звук, безусловно вынужденные возникшими обстоя­тельствами, сугубо оправданные. При очень резкой неожи­данности — испуге — можно вскрикнуть, если уж не выдер­жали. Но слов, т. е. «монологов», быть не может. Непони­мание этого иногда встречается, потому и приходится от него предостерегать.

Вот, например, трудное упражнение. Читаете газету, попадается таблица выигрышей. Находите свой номер (ко­торый записан у вас), а облигацию найти не можете; ре­шаете, что потеряли, потом неожиданно вспоминаете, где вы ее спрятали, находите и с удовольствием идете получать

**Стр. 54**

выигрыш. Было бы правильно в этом упражнении так оправ­дать обстоятельства: у вас нет денег, вы, например, сту­дент, стипендия к концу месяца израсходована, и вдруг вы выиграли, причем выигрыш может быть значительный, но не слишком редкий, не стотысячный, потому что это очень трудно будет оправдать — сыграть. Но и средняя сумма, когда очень нужны деньги, должна в вас вызвать достаточ­но выразительную реакцию. Вообще избегайте сначала сложных и чересчур значительных обстоятельств в задании (например, смерть близких людей, встреча через двадцать лет и т, д.). Все должно быть просто и составлено из та­ких возможностей, которые с вами самими могли бы про­изойти, во что легко поверить самому. Затем при посте­пенном усложнении заданий мы должны будем столкнуться и с самыми трудными обстоятельствами, пока же повто­ряем: действуйте, исходя от себя и в наиболее возможных для себя обстоятельствах. Обратите внимание, что как в этих, так и в последующих упражнениях с партнером вы остаетесь «самим собой». Не надо себя представлять ни старше, ни моложе, ни толще, ни худее. Вы остаетесь таким, какой вы есть, со всеми вашими свойствами и навы­ками, но действуете в заданных обстоятельствах. Старай­тесь не сразу, но постепенно усложнять сценические за­дачи и обстоятельства и имейте в виду, что при убеди­тельных и разнообразно найденных оправданиях из самых несложных тем и сюжетов могут получиться этюды с хо­рошими результатами, и, наоборот, нередко заранее приду­манные сложные темы, кажущиеся интересными, будучи недостаточно правдоподобно осуществлены, становятся не­интересными, малоубедительными и — что еще хуже — фальшивыми.

Ставя перед собой выполнение упражнения, в котором происходит смена задач, а следовательно, и сценических чувств, как результата выполнения поставленных задач, обращайте особое внимание на переход от задачи к задаче, от одной части этюда к другой. Здесь от делающего упраж­нение требуется максимум правдивости, непосредственности и в то же время чувства меры.

Для определения того, в какой форме следует давать задания, остановимся на таком примере. Собираетесь в театр, очень спешите, одеваетесь, несколько раз что-то забываете, возвращаетесь, наконец, все готово, последний раз проверяете, все ли на месте в сумке или в бумажнике,

**Стр. 55**

и вдруг обнаруживаете, что билета нет. В театр очень хо­телось пойти, время уходит, ищете билет, а найти не мо­жете: время ушло, искать бесполезно, вам приходится по­степенно раздеваться, и вдруг случайно, когда уже поиски прекращены, где-нибудь в пальце перчатки вы замечаете потерянный билет, вы летите, на ходу одеваясь, в театр.

В описании этого упражнения (как, между прочим; и в других) есть некоторые подробности, которые по необхо­димости приходится вводить, чтобы заочно сделать это упражнение более понятным, но которые с точки зрения педагогической являются уклонением от правильною зада­ния. На этом следует задержаться. Что должен установить ведущий с делающим упражнение? Место действия, задачи и смену событий — готовите себя, одеваетесь и т. д., чтобы пойти в театр на очень интересный для вас спектакль, об­наруживается отсутствие билета, и начинаются поиски Поиски ни к чему не приводят, решаете остаться дома, случайно находите билет, после чего идете в театр. Вот та схема этюда, которую получает ученик. А выполнение будет зависеть от того, как ученик решит этюд. В резуль­тате столкновения задачи с контрдействием (пропажей билета) может произойти непредвиденное, но вполне зако­номерное, иное разрешение этюда. Что же неправильного было в первом описании этюда? Предложение, подсказ приспособлений. Указание на то, что «забываете вещи», «последний раз проверяете, все ли на месте в сумке», «по­степенно раздеваетесь», «в пальце перчатки замечаете билет», «на ходу одеваетесь», и даже слово «летите» есть известный подсказ приспособления. А приспособления, как мы помним, должны являться в результате выполнения пер­вых двух элементов задачи и оправдания всех обстоятельств, в каких мы находимся. Вот почему предваритель­ный разбор обстоятельств необходим. Мы указываем зара­нее — времени мало. Это определит ритм этюда, спешку. Все, что связано с таким вопросом, как: «А нельзя ли пойти без билета?», заранее должно быть оговорено и отпасть — идти можно, только имея билет на руках, и т. д. Дело ведущего сказать: «Очень хотите пойти в театр», а уж ученик пусть ищет подобное оправдание, что именно его так привлекает в данном спектакле — актеры ли, гастроль какого-нибудь замечательного певца, встреча ли с приятелем или приятельницей и т. д. и т. п. В результате предположенного в данном случае оправдания и основной

**Стр. 56**

цели должно появиться и соответствующее отношение к событию (пропажа и находка билета); в результате столк­новения действий с препятствием (противодействием) долж­ны явиться соответствующие сценические чувства (огорче­ние, раздражение, злоба при пропаже, растущие вместе с активностью в поисках, и удовольствие, радость при на­хождении билета).

Допустим теперь, что пропал не билет в 'театр, а же­лезнодорожный билет, ехать далеко и по очень важному делу. Представляете себе, насколько будет -разниться ваше отношение к событиям в данном случае от первого! Вто­рой факт для вас во много раз важнее, серьезней, значи­тельней по последствиям.

Если в первом случае — неприятность, то во втором случае может быть несчастье. Если в первом случае собы­тия могут казаться хоть и неприятными, но в общем не­значительными и даже смешными, то во втором, наоборот, они будут в результате очень печальными и тяжелыми.

Эта оценка событий наложит свой отпечаток на форму, характер наших' сценических действий, направит их в ту или иную сторону.

**Действие и противодействие**

Если внимательно проследить, в каких случаях наиболее правильно выполняется сценическая задача, то мы увидим, что это происходит тогда, когда сценическое действие развивается, растет от начала к концу этюда.

Развитие же и рост сценического действия в отличие от топтания на месте (с виду хотя бы и в «правдивой» форме) **1** возможно только тогда, когда оно направлено на

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

**1** Сценическое упражнение наряду с выполнением основного условия — воспроизведением жизненной/ правды — остается одновре­менно сценическим. Это условие является также основным и не менее важным, чем первое. Это значит, что упражнение должно заключать в себе основные черты, отличающие творческое воспроизведение от самого воспроизведенного объекта. В упражнении должны быть зало­жены ощущение сценического времени, действенность, активность, волевое напряжение, толкающее на увлечение сценической задачей, и ощущение зрителя. Причем в данном случае речь идет не о перво­начальном ощущении зрителя, выражающемся в смущении перед ним и потере творческих возможностей; наоборот, это есть новое ощу­щение зрителя как участника творческого акта, зрителя, который в конечном счете является главной силой, источником энергии, из ко­торого актер черпает волевую зарядку во время своей работы.

**Стр. 57**

преодолевайте стоящих на его пути препятствий. Сцениче­ская задача растет и осуществляется в борьбе с препят­ствиями. Под препятствиями мы должны понимать не толь­ко внешние, но и внутренние обстоятельства, противодей­ствующие нашей задаче.

Например, я тороплюсь к поезду, вещи собраны, лежат у меня в комнате. Я прихожу за ними, а квартира оказы­вается запертой и ключ потерян. В данном случае на пути к выполнению моей задачи будут стоять чисто внешние физические препятствия — запертые окна и дверь, через которые мне нужно проникнуть за вещами. Другой при­мер — хочу написать неприятное письмо, но жалко чело­века, не решаюсь, — препятствие внутреннее.

Чем труднее для меня преодоление этих препятствий, тем действенней (активней) будет развиваться моя задача и тем глубже и выразительней будет появившееся в резуль­тате выполнения задачи чувство: я буду расстроен, разо­злен, буду возмущаться своей рассеянностью (так как я потерял ключ) и т. д. — словом, буду испытывать целый ряд чувств, которые появились бы у меня, если бы со мной в жизни произошла такая история.

Цепь препятствий, стоящих на пути осуществления сце­нической задачи, является противодействием (контрдей­ствием) сценического действия, данного в упражнении. Следовательно, в сценическую задачу, кроме трех элементов, из которых она слагается, вводится еще одно необходимое условие — «противодействие». Необходимо сознательно определять такое противодействие и его носителей в слож­ных этюдах, требующих развития сюжета (обусловленного заранее или чисто импровизированного, т. е. возникаю­щего по ходу действия); однако наличие такого противо­действия следует констатировать с первых же самых не­сложных упражнений.

**Сценическое чувство**

Мы подходим к одному очень важному положению на­шей системы, которое необходимо должно быть принято и усвоено: в борьбе сценического действия с противодей­ствием рождается сценическое чувство. Рост, активность сценического действия обусловливают собою рост сцениче­ского чувства, которое есть результат выполнения сцени­ческой задачи.

**Стр.58**

Никогда не нужно искать чувство само по себе, выдав­ливать из себя, «наживать» «настроения», «состояния» и пр. Если вы будете «высиживать» то или иное чувство или «настроение», то это приведет вас, если вы его «не высидели», к обману, к показу чувства, к «наигрышу», ли­бо, если «высидели», к нервозности и истерическому со­стоянию — вреднейшему и отвратительнейшему явлению на сцене.

Вы должны хотеть и действовать: удается вам осуще­ствить свое хотение в борьбе с противодействием, с препятствием — в результате будет возникать чувство удоволь­ствия, радости, восторга; не удается — появится чувство не­удовольствия, раздражения, злобы, гнева.

В каждом отдельном случае выявление того или иного чувства будет определяться и оправданием обстоятельств, и цепью причин, и окружающей обстановкой, и вашими, вам лично присущими индивидуальными чертами.

Так, выявление одного и того же чувства удовольствия, веселого самочувствия у худого, длинного, мрачного мелан­холика или у круглого толстяка-весельчака будет разным.

Мы должны твердо понять и усвоить, что чувств «вооб­ще», чувств абстрактных не существует.

Стремление воспроизвести чувство «само по себе» приведет неминуемо к штампу, к подражанию обычным представлениям о проявлении того или иного чувства: «гнев» будет изображаться с рыком, оскаливанием зубов, закаты­ванием глаз, биением в грудь и т. п., в то время как в данном случае это чувство должно проявиться, может быть, только в том, что человек побледнел, медленней и немного тише заговорил при гораздо более верном внутреннем са­мочувствии, чем если бы проявил гнев «биением в грудь». Настоящее, живое сценическое выявление чувства должно возникнуть при внутреннем самочувствии, единственно верном, полностью соответствующем данным обстоятельствам и являющемся результатом активной борьбы сценического действия с противодействием.

Что же, скажут нам, значит, актер не должен чувство­вать, плакать, смеяться и т. д., а только «действовать», как машина?

Да, актер должен действовать, и активно сценически действовать, но не как машина, а на основе сознательно поставленных целей — хотений, и тогда в результате этих действий, направленных к осуществлению тех или иных

**Стр. 59**

целей, у него явятся нужные чувства, которые ему придется не столько выдавливать, сколько сдерживать, и чувства эти будут всегда живыми, свойственными только данному человеку со всеми его душевными и телесными (психо­физиологическими) свойствами.

Именно потому, что человек не машина, а индивидуаль­ность, обладающая высокоразвитым сознанием — мыслями, чувствами, переживаниями в бесконечном их многообра­зии,— именно поэтому не может быть двух совершенно одинаковых людей, как могут быть две совершенно одина­ковые машины. И не может быть двух совершенно одина­ковых выявлений человеческих чувств, — какая-нибудь хоть мельчайшая деталь будет отличать их друг от друга, если только эти выявления искренни. Когда же эти выявления чувств -изготовлены по штампу, тогда они могут похо­дить друг на друга, как одна машина, вернее—как одна чугунная болванка похожа на другую, потому что сложная машина умнее и индивидуальнее, чем штампованный актер.

Актер должен чувствовать, но не изображать чувства. В результате выполняемых сценических действий и отно­шений к окружающей сценической действительности (вспомните о сценических отношениях — оправданиях — и рели творческой фантазии) должно происходить возникно­вение сценических чувств и смена их.

Далее переходим к упражнениям, в которых мы встре­тимся на сцене со вторым человеком, принимающим уча­стие в нашем действии, — с партнером. Если выше мы пи­сали, что обстоятельства, окружающие нас на сцене, изме­няясь в малейшей степени, вызывают изменение нашего поведения, заставляя нас каждый раз по-своему приспо­сабливаться к ним, то насколько же сложнее и ответствен­ней необходимость вступить во взаимодействие, взаимно приспособиться друг к другу на сцене двум людям, каждый из которых обладает своими мыслями, чувствам» и по-своему выражает их.

**Сценическое общение**

Переходим к новому отделу нашей работы, который мы называем сценическим общением — воздействием партнеров друг на друга. В чем же заключается это взаимное воздей­ствие?

**Стр. 60**

В жизни мы воздействуем друг на друга, не только слушая человека или глядя на него, но и непосредственно. Скажем, два человека любят или, наоборот, ненавидят друг друга. Представьте себе, что они сидят молча в разных углах комнаты (зная о присутствии другого в комнате). Между ними 'непременно возникает общение: в первом случае одного характера, во втором, разумеется, совершен­но иного.

Мы знаем, как часто в жизни то или иное «настроение», «атмосфера» определяются свойствами собравшихся людей: чувство неловкости, замкнутости, внутренней напряжен­ности может возникнуть среди только что непринужденно веселившихся людей при появлении тяжелого, подозритель­ного, «несимпатичного» человека.

Переживая горе, как бы непосредственно чувствуешь присутствие другого человека и взаимно оказываемую (хо­тя бы и не выражаемую никаким внешним действием) под­держку. Присутствие хотя бы внешне бездействующего че­ловека может быть приятно или неприятно. -

Для нас пока неважно, как это общение проявляется внешне, — наоборот, мы хотим подчеркнуть, что люди мо­гут воздействовать друг на друга непосредственно, почти незаметно для глаза и слуха. Этот жизненный закон обще­ния— внутренней связи и взаимного воздействия /между людьми — должен быть осознан и перенесен на сцену.

Выше мы применяли этот путь при разрешении вопро­са об органическом внимании, свободе мышц и т. д., но нужно сказать, что сценическое общение, которому мы также учимся у жизни, — вопрос значительно более сложный.

Столь же сложно и ответственно его применение на сцене. Но с несомненностью можно сказать, что отсутствие на сцене между партнерами такой живой. внутренней связи лишит игру актера главного — правдоподобия чувств. Игра останется хоть и блестящей, но холодной, быть может, внешне и верной, но лишенной правдоподобия чувств, со­здающего настоящее произведение искусства. Пустым, фор­мальным останется такое произведение искусства, ибо в нем не будет живой, органической, внутренней жизни ху­дожника.

**Сценическое общение следует определить как воздей­ствие партнеров друг на друга при неразрывной внутрен­ней связи между ними, когда малейшее изменение в поведении**

**Стр. 61**

**одного влечет за собой соответствующее изменение в поведении другого.**

Под словом «поведение» мы условились понимать любые действия человека, как внешние, так и внутренние, выра­жающиеся в изменении не только положения, но и со­стояния.

Вот почему мы отвергаем такую работу, которая зара­нее вырабатывает схему взаимодействия между партнерами, предлагает готовые движения, интонации. Подсказывать ученикам вообще в какой бы то ни было мере внешнюю форму поведения по отношению друг к другу в упражне­ниях недопустимо (в роли, в спектакле — дело другое, там и разговор будет об этом особый, хотя законы оправдания должны остаться незыблемыми при всех условиях). Не­льзя работать с актерами на основе схемы движений, инто­наций. Это значит обескровить, лишить игру актера самого главного, что должно в ней присутствовать, — правды чувств.

И действительно, можем ли мы в жизни предвидеть, что сделает, как посмотрит, с каким выражением скажет нам что-либо человек, с которым мы беседуем, а следовательно, какую реакцию вызовет в нас его поведение? Нет, не можем.

Любая встреча наша с человеком, даже самая привыч­ная и часто повторяющаяся, никогда не может в точности повторить предыдущую.

Мы можем хоть сто раз играть одну и ту же сцену — и внешний рисунок будет почти неизменно повторяться, но всегда останется это почти. В мельчайших деталях, в выражении глаз, в еле уловимом изменении интонации бу­дут какие-то перемены, которые соответственно должны вызвать и нашу живую реакцию.

Очень важно понять, что мы должны разговаривать друг с другом, смотреть друг на друга, добиваться друг от . друга того, что требуется по роли, не формально, не по указке, наученные внешним приемам, а органически, на основе живой связи между людьми, и тогда наши взаимо­действия будут правдивыми и убедительными для зрителя. Мы должны научиться слушать и смотреть на сцене не формально, не делая вид, что мы слушаем или смотрим на движения партнера, но вникать в сущность слов и поступ­ков его, стараясь уловить не только самые действия, а то, что за этими внешними действиями скрывается.

**Стр. 62**

УПРАЖНЕНИЯ НА ОБЩЕНИЕ БЕЗ СЛОВ

Исходя из этого, первые упражнения на общение мы начинаем с упражнений без слов, ставя партнеров в такие обстоятельства, когда при наличии внутренней связи меж­ду ними необходимость и даже возможность разговора между партнерами исключается.

Вот примерные темы упражнений п-л органическое мол­чание: два товарища (или подруги) живут в одной комна­те, поссорились, один другого чем-нибудь очень обидел (об­стоятельства, которые должны быть оправданы) — все это было непосредственно до начала упражнения; самое упраж­нение начинается с того, что они друг с другом не разго­варивают. Тот, кто обижен, собирает свои вещи и, может быть, пишет записку о том, что выезжает; второй, придя, застает первого за укладыванием вещей, находит записку и, чувствуя свою вину, хочет помириться, но стесняется заговорить первым. Второму же, чем ближе момент ухода, тем трудней уйти, так как друг друга они, в сущности, любят. Кончайте так: один выйдет, другой уйдет за ним, или тут же помиритесь, но с условием, как только появи­лась необходимость что-то сказать -(а о«а в данном слу­чае, например, при примирении, обязательно должна воз­никнуть), немедленно прекращайте упражнение.

Количество приспособлений и разнообразие их в этюде становятся безграничными, и нельзя даже приблизительно указать, как же, какими способами достигнуть убедитель­ности в данных упражнениях; можно только напомнить о необходимости живой, органической связи между партнера­ми при выполнении своих действий.

Каждый из них в полной мере будет зависеть от дей­ствий другого, а так как немыслимо предугадать поведение партнера во всех деталях и потому заранее достроить по­ведение, то и следует требовать от обоих сценического об­щения. Если не общается один, то пропадает общение вооб­ще, так как общение, как мы уже сказали, есть акт взаимодействия.

Что можно предугадать в поведении партнеров по от­ношению друг к другу в данном этюде? Вряд ли они будут встречаться взглядами — они будут этого избегать. Внача­ле сильно разозленные (желание разойтись), они постепен­но будут остывать (препятствие уходу — привязанность друг к другу, сознание вины у обидевшего); стеснение про­явить друг перед другом свои чувства обяжет их к внешней

**Стр. 63**

сдержанности, и, наконец, остающийся, видя, как не­охотно, собирается его друг уходить, как медлительно он складывает вещи, надевает шапку и т. д. (не показывая, а, наоборот, скрывая, что ему тяжело), может помочь ухо­дящему или, наоборот, удержать его; когда вы усидите в глазах друг у друга желание примирения и появится не­обходимость сказать что-нибудь — этюд по знаку ведущего заканчивается, ибо тогда должно было бы начаться обще­ние со словами, к которому мы еще не готовы.

Другой этюд: двое незнакомых людей сидят неподалеку друг от друга и удят рыбу; у одного улов хороший, часто клюет — полно ведерко рыбы, а у другого ничего нет; возникает общение: один завидует, другой злорадствует.

Помните, ничего на показ не изображать, все проявле­ния скромны, сдержанны, но внутренне наполнены. Сдер­живаемая злоба у второго может развиться до того, что, когда первый полезет в воду (за кулисы) отцеплять крю­чок, зацепившийся под водой, он может подменить ведро и уйти с уловом соседа, а ему оставить свое пустое.

В классе во время испытаний по математике разговоры запрещены; один учащийся у доски решает задачу, но у него ничего не выходит. Преподаватель время от времени поглядывает, как идет дело. Другой ученик, сидящий за столом на другом конце, пытается подсказать приятелю у доски — выручить его. Возникает общение между учени­ками: одному подсказать, другому уловить подсказанное потихоньку от учителя; учителю наблюдать за ними и, ра­зобрав (не сразу), в чем дело, закончить этюд, перечерк­нув все на доске или отправив ученика на место.

Два товарища (или подруги) живут в одной комнате; один работает или учится и рано ложится спать, другой — гуляка, поздно приходит, шумит, вообще неорганизованный парень (или девушка), хотя первого и уважает и не на зло скверно ведет себя. Первый потушил свет, лег спать, второй приходит, зажигает свет и будит товарища. Отно­шения крайне напряженные: первый силится заснуть, но от злобы не может, а второй старается не шуметь, но все-таки шумит. В результате может возникнуть ссора. Тогда этюд кончается. Когда перейдете к общению со словами, можете продолжать ту же тему.

Двое на охоте с ружьями, в абсолютной тишине, об­щаясь, только при помощи знаков и перемигиваний, подби­раются к выводку уток, собаки нет; конец придумывайте,

**Стр. 64**

какой хотите: друг другу помешали, промахнулись и потом поругались (на начавшемся разговоре прекратите этюд); позже, перейдя в общение со словами, можете продолжать тему: не промахнулись, а убили парочку, но утки ока­зались домашними, и появляется третий участник, хо­зяин, который требует уплаты за принадлежащую ему птицу.

В общежитии, где запрещены разговоры и курение, а после определенного часа должна соблюдаться абсолютная тишина, один спит, другой лежит и читает, третий прихо­дит, ищет папиросу, коробка пустая, все выкурил; второй, не скрываясь от третьего, но остерегаясь первого, спящего (раздражительного), достает у себя последнюю папиросу, может быть, склеивает сломанную, собирает крошки таба­ку (как бывает у курильщиков, когда курить нечего), но спичек у него нет, а у пришедшего есть. Больше достать спичек негде, ночь. Потихоньку, чтобы не разбудить спя­щего, знаками договариваются. Владелец спичек требует за спичку половину папиросы, владелец папиросы согла­шается, закуривает; другой следит, чтобы условия не нарушались, чтобы не больше половины папиросы было выкурено; курящий не отдает, начинается возня. Раздражи­тельный спящий, еще раньше ворочавшийся, несколько раз просыпавшийся и с упреком спросонья смотревший на затихавших в этот момент товарищей, просыпается уже окончательно, рвет развешанные плакаты «Курить нельзя», «Соблюдайте тишину» и т. д. На этом возникшем сканда­ле этюд кончается (в дальнейшем можете продолжать его со словами). Раздраженный, проснувшись, ругается шопотом, потому что в комнате предполагаются еще спящие, и, может быть, приводит четвертого — коменданта общежи­тия, и т. д.

Приведем еще несколько этюдов. Обнаружена попытка свести с конюшни лошадей. Охраняющий заметил это, но злоумышленник скрылся. В одну из ночей (начало этюда) охраняющий и один приставленный к нему в помощь ожи­дают повторения нападения; они решают изловить вора. Место действия — у дверей конюшни. Ночь, ворота, может быть ружье. Так как поблизости появился кто-то чужой, двое охраняющих общаются молча, чтобы не выдать, что охрана усилена, и молча готовятся поймать вора: напри­мер, один скрывается, другой притворяется спящим. По­является злоумышленник, убеждается, что охраняющий

**Стр. 65**

один и спит, и проникает в конюшню. Притворяющийся спя­щим подглядывает за его действиями и знаками вызывает товарища. Запирают ворота или ловят злоумышленника. В общем, тут уже обстоятельства, вызывавшие необходи­мость молчаливых действий, изменяются, и этюд кон­чается.

На вокзале ждут отхода поезда. Один с чемоданчиком спокойно читает газету; другой, нагруженный вещами, по­купками, портфелем, прибегает, присаживается на скамей­ке рядом, чтобы переложить деньги и билеты в портфель. Кругом гудки и звонки, заставляющие второго бешено то­ропиться; он роняет зонтик, пальто с руки, какие-то ба­ночки с вареньем и т. д. Наконец, при каком-нибудь рез­ком гудке он убегает и забывает на скамейке портфель. Оставшийся с газетой замечает портфель, ждет некоторое время, затем, видя, что владелец портфеля не возвращает­ся, берет портфель и отправляется искать владельца. После его ухода к скамейке возвращается со всеми вещами, уже в полном отчаянии, владелец портфеля, не находит его, решает остаться, так как ни билета, ни денег нет. В по­следний момент прибегает сосед с газетой и портфелем, он сам очень спешит, кидает портфель хозяину, тот в востор­ге, оба бегут к поезду.

Итак, главное во всех Этюдах на общение без слов — придумать такие обстоятельства, когда молчаливое обще­ние будет органически вытекать из них, будет оправдано.; Искусственное, 'формальное молчание, когда чувствуется, что нужно бы заговорить, а молчат, — недопустимо. Это значит, что либо неверно предложены обстоятельства, либо упражнение не понято учениками.

Этюды, более сложные по сравнению с предыдущими, требуют и более сложных сценических аксессуаров (ве­щей), предварительной договоренности между партнерами о смене событий и согласованности действий, подбора оправ­даний и т. д., но обстоятельства здесь таковы, что каж­дый из этих этюдов может быть проведен без единого сло­ва и ничего не утеряет в своей органичности и, стало быть, понятности. То, что партнеры вынуждены общаться без слов, как бы усиливает, резче выявляет смысл сцени­ческого общения и помогает ученику, делающему упражне­ние, понять, органически усвоить, что взгляд партнера, чувства, проявляющиеся в движениях, порой самых незна­чительных, выражение его лица, словом, все проявление

**Стр. 66**

его внутренней жизни органически отражаются на поведе­нии другого, вызывают соответствующие реакции и создают то, что важнее слов на сцене, — живое внутреннее воздей­ствие партнеров друг на круга, без которого самые лучшие слова будут чужими, формальными и мертвыми.

Отсутствие слов в этих упражнениях позволяет наблю­дать воздействие партнеров друг на друга в самом чистом виде и тем самым помогает определению степени правди­вости, органичности этих взаимодействий,

УПРАЖНЕНИЯ НА ОБЩЕНИЕ СО СЛОВАМИ

Переход к упражнениям на общение со словами нужно искать в тех же примерно этюдах, в несколько видоизме­ненных или развитых обстоятельствах.

Двое в кино, один сидит перед другим. Впереди — высокий в шапке все загораживает и ерзает на месте, сза­ди — пониже ростом, ничего из-за него не видит. Возни­кает общение. В зале, в темноте, разговаривать много и громко нельзя. Этюд такого рода может служить как бы мостиком, ведущим к упражнениям на общение со слова­ми. Сидящему сзади придется урывками, потихоньку ши­пя, заставить сидящего впереди снять шапку; последний по рассеянности или от увлечения воображаемой картиной может вновь и вновь надевать шапку; сидящий сзади будет добиваться осуществления своей задачи вое активней; тогда первому тоже придется что-то возразить и, быть может, обернувшись, он узнает в сидящем сзади своего старого знакомого, случайно оказавшегося здесь. Не думайте о том, что и как говорить: сценическое общение должно подсказывать линию вашего поведения и ее словесное вы­ражение. Выполняйте задачу («заставить снять шапку», «не мешать смотреть»), воздействуйте на партнера, пре­одолевайте возникающие препятствия и не думайте о спо­собе выражения, пусть приходят живые слова. Как в жизни нам ведь и в голову не приходит подыскивать литературные обороты, прежде чем выразить нужную мысль, так и тут говорите, не заботясь о красоте слога, в самых простых, пусть нескладных выражениях. Мысль будет тем понятней, чем проще и естественней она будет выражена, без вся­кого умничанья и желания «интересничать».

И в дальнейшем, когда в этюдах возможности разговора не будут уже ничем ограничены, должны, однако, сохра­няться простота взаимоотношений и сюжета и

**Стр. 67**

не многословие. Не многословие их будет определяться крайней необ­ходимостью высказать мысль. Понятно также, что мысли партнеров, выражаемые ими в словах, находятся в тесней­шей взаимной зависимости, Я потому и скажу данные сло­ва, что перед этим были сказаны такие-то слова партнера, и я потому именно так сказал, а не иначе, что мой парт­нер так именно, а не иначе высказал свою мысль. Скажи он ее по-другому, иначе звучал бы и мой ответ.

Не следует понимать это так, что разговор должен развиваться логически, как пописанному, быть литератур­ным, заключаться в вопросах и ответах и т. д. Наоборот, жизнь учит нас, что в обычном разговоре, в живой речи людей очень редко сохраняется логическое, стройное по­строение фразы. Но говорятся они как-то так, что люди понимают друг друга. Выражение лица, жест, наконец, ин­тонация, звучание фразы или слова, выражение, с которым она произносится, делают ее более понятной, чем самое ясное и логически точное, но холодное, сухое ее произне­сение.

Вот пример разговора (в сторожке с лесником и девоч­кой, его дочерью):

«— Что у тебя шея-то, товарищ?

(Так как перед этим автор сказал, что лесник держит го­лову набок, то нам ясно, о чем идет речь, и ясно, что именно так и было спрошено. — И, Р.)

* Мужики, черти...
* За что?
* По должности...
* Больно храбер.

(Это слова дочери, с таким добавлением автора: «Пре­зрительно усмехаясь, говорит дочь и шмыгает носом». — И. Р.).

- А ты молчи! Я те дам храбер, — ласково ворчит лесник.

* Испугалась! — восклицает девочка и смеется.
* Я те испугаюсь!» («Лето» М. Горького).

Вот пример живой, не надуманной, а настоящей выра­зительной человеческой речи, построенной именно на том, что слово является лишь частью того цельного и сложного действия, которое служит для передачи чувств и мыслей одного человека другому.

Мы должны в этюдах со словами -добиться этой правды словесного выражения путем стремления воздействовать на

**Стр. 68**

партнера в нуждам направлении и сохраняя все то, чему мы учились до настоящего времени, т. е. мышечный покой и серьезное отношение к условному окружающему нас ми­ру. Только при наличии всех этих условий упражнение мо­жет быть выполнено верно.

Значит, не нужно придумывать, как, какими словами я буду говорить, а надо знать, чего я хочу и в каких на­хожусь обстоятельствах. Если партнерам удастся связать­ся внутренне, если возникнет то, что мы называем сцени­ческим общением, то и слова пойдут верные.

Чувство правды, не покидающее актера никогда (а тем более руководителя, следящего за упражнением), сразу и резко будет реагировать на фальшь, принужденность в про­износимых словах. Однако обязательно следует предоста­вить участникам упражнения время для того, чтобы при­выкнуть к собственному голосу, освоиться друг с другом. Должно пройти некоторое время, пока они поймут, что такое простое, живое слово на сцене, и что оживить слово может только живая внутренняя связь между, партнерами, та связь, о которой мы писали в предыдущем отделе — при разборе упражнений на общение без слов.

Установление обстоятельств в этих упражнениях пусть идет тем же путем, что и в предыдущих, т. е. путем по­степенного усложнения, начиная с простейших, где вы остаетесь «сами собой» и в самых привычных обстоятель­ствах.

ПЕРВЫЙ ЦИКЛ УПРАЖНЕНИЙ

Пример парного этюда: оставаясь самими собой, на­зывая друг друга своими именами и фамилиями, выби­раете самые простые обстоятельства: один заходит за другим, чтобы идти на занятия, на работу, на прогулку, в кино, другой отказывается, чувствуя себя не совсем здоровым.

Пример массового этюда: выбираете старосту группы занимающихся, обсуждаете кандидатуры, спорите, уговари­ваете отказывающихся и т. д.

Оправдания во всех такого рода этюдах берутся из жизни. Вы прекрасно знаете друг друга, семейное положе­ние, прошлое каждого и т. д. Поэтому, придя за товари­щем, чтобы пойти в кино, вы можете спросить его о здо­ровье сестры только в том случае, если у исполнителя дей­ствительно есть сестра, тогда он и ответит «ничего» или

**Стр. 69**

«так себе», как обычно отвечают, а может быть, расскажет целую историю о сестре, которая чуть ногу не сломала, или сообщит, что она вышла замуж, и т. д. Во всяком случае не может быть такого положения, когда на вопрос о здо­ровье сестры последует ответ: «А у меня ее нет», или, на­оборот, вам придется врать и про сестру, которой нет, и про жену и детей, которыми вас по ходу этюда партнер может начать наделять. Стало быть, нужно говорить о том, что есть в действительности, и не касаться того, чего не знаете, не изображать близких друзей, если вы только зна­комы с партнером, но и не изображать незнакомых. Тему этюда следует подгонять под те отношения, которые меж­ду вами примерно существуют в самых знакомых, обычных для вас обстоятельствах. Надо свести до минимума необхо­димость «сочинять текст» во время упражнения; положение, образ мыслей, навыки — ничто особенно не изменится, и слова в результате действий будут своими, легкими.

ВТОРОЙ ЦИКЛ УПРАЖНЕНИЙ

Далее, сохраняя все вышеуказанные обстоятельства, усложняйте задачи.

Например, выполним следующий этюд: первый зашел за товарищем, зная, что он ждет девушку, с которой сгово­рился пойти в кино, и, чтобы подшутить над ним, разы­грать, нарочно не уходит, а у второго задача — спровадить пришедшего, но скрыв настоящую причину. Он и на здо­ровье ссылается и на необходимость заниматься, а первый знает, что тот врет, я нарочно не уходит. И только когда уж он сознается, в чем дело, первый может великодушно уйти, предварительно заставив нерасположенного к шуткам, волнующегося товарища протанцевать или спеть что-нибудь.

Усложняйте затем этюды в части взаимоотношений; введите новые отношения, например, брат и сестра, пле­мянник и тетя, братья и сестры, жених и невеста, незна­комые и т. д.

Например, младший брат приходит к старшему с прось­бой дать ключ или открыть ему дверь, когда он вернется из гостей. Старший отказывает и требует от младшего пе­ременить образ жизни.

В этих случаях (с видоизмененными отношениями) тре­буется подробное и предварительно согласованное оправда­ние обстоятельств: почему живут одни, почему младший

**Стр. 70**

зависит от старшего (может быть, он учится, а старший работает, родителей нет и т. д.).

Тетка и племянница (тетка может быть заменена стар­шей сестрой, так как исполнители должны более или менее возрастно соответствовать) живут вместе. Племянница при­ходит с работы и говорит тетке, что она хочет выйти за­муж за некоего, окажем, Сашу. Тетка категорически за­прещает, чем очень огорчает свою племянницу, которая тем не • менее настаивает. Тетка скандалит, племянница уходит, не получив разрешения. Приходит Саша, застает разозленную тетку и сообщает, что он сделал предложение ее племяннице. Парень он обстоятельный, дело излагает солидно, тетке нравится и получает согласие на брак. Оправдать можно так: произошло недоразумение, тетка думала, что речь идет в разговоре с племянницей о другом парне, тоже Саше, который известен как легкомысленный человек. Недоразумение разъяснилось, и все кончилось к общему благополучию.

Это упражнение потребует еще более сложных оправда­ний, так как здесь возникают новые взаимоотношения. Так же как знают в жизни друг друга родные, живущие вместе, должны оговорить свое прошлое (сценическое) и знать друг друга тетка с племянницей. Если тетка была замужем, то за кем? Знала ли его племянница? Какой он был? И т. д. Какие были родители у племянницы? Быть мо­жет, они живы, но проживают в деревне, а племянницу до­верши тетке, живущей в городе, и т. д. Где работает пле­мянница? Какие у нее знакомства? Как себя ведет (вообще хорошо, но тетка может придираться, что! в ее время не так жили, и т. д.)? Словом, нужно нафантазировать и оправдать обстоятельства настолько подробно и точно, что­бы в разговоре никаких «неожиданностей» не появилось. Иначе вы запутаетесь и упражнения не проведете. Вообще же не столько думайте о развитии сюжета, сколько о вы­полнении задачи и преодолении контрзадачи, противодей­ствия партнера. Пусть это будет скупо и неинтересно по словам, но убедительно по внутреннему воздействию на партнера.

При перестановке взаимоотношений вначале вам труд­но будет осваиваться друг с другом, но на основе соответ­ствующих оправданий и многократных повторений упраж­нения (в разных вариантах) взаимоотношения эти должны стать органическими и укрепиться до полной легкости и

**Стр. 71**

убедительности. Ведь если вы остаетесь «сами собой», то вам очень просто сделать упражнение, где вы приходите к знакомому или знакомой, чтобы переговорить с ними по нужному делу. Или допустим, что в сценических занятиях вместе с вами участвует ваш брат. Столь же просто будет вам с родным братом проделать упражнение, по условиям которого вы остаетесь в тех же родственных отношениях. Почему? От него будет зависеть эта простота и легкость? От того, что все оправдания будут налицо, они будут оправ­даны вашими жизненными отношениями.

Вам будет легко и просто говорить друг с другом на «ты» или назвать друг друга «дураком» при случае, пото­му что вы так разговариваете с ним в жизни.

Но вот по условиям упражнения вам приходится встре­титься с посторонним вам человеком, с которым вы долж­ны вести себя как с братом или сестрой. Вспомните все, что мы говорили в отделе о сценических отношениях, основанных на оправданиях. Предположим, что физический по­кой на публике нами уже достигнут, зритель нас не сму­щает, но теперь появляется новое обстоятельство — нас начинает смущать партнер. Обычно, когда на сцене учени­ки встречаются в качестве брата и сестры (всего ярче это проявляется в условиях встречи или разлуки, когда люди в таких случаях обнимаются или целуют друг друга), очень трудно бывает преодолеть чувство смущения, вызываемое партнерами друг к другу.

Но мы знаем, что мы должны уметь увлекать себя на те или иные поставленные перед нами сценические отно­шения. Мы должны со всей серьезностью отнестись к дан­ному чужому человеку, как к родному, к сестре. Мы должны оправдать это отношение (нафантазировать), создав сценическое прошлое, и должны эти определившие­ся отношения перевести в действие, в поведение наше с партнером.

Мы должны не только перестать стесняться или бояться друг друга, но и начать привыкать друг к другу. Нужно добиться в результате ряда сценических упражнений ощущения такой же простоты и легкости, как если бы дей­ствительно вы были братом и сестрой.

Обычно встречаются такие возражения: у меня, мол, брата (или сестры) не было, я, стало быть, не знаю, ка­ковы бывают их взаимоотношения в жизни. Это сообра­жение должно быть отброшено с самого начала. Каждый

**Стр 72**

из нас на основе не только своего опыта, но и наблюде­ний в жизни, чтения книг, наконец, присущего всем людям умения понимать переживания других людей может себе представить и понять не только такие вещи, как отноше­ние к сестре, брату, родителям, но и гораздо более сложные и реже встречающиеся в жизни столкновения и взаимо­отношения между людьми.

Тем не менее в расстановке участников упражнения в те или иные взаимоотношения не следует давать трудно преодолимые задания. Так, например, нельзя от семнадца­тилетнего ученика требовать нахождения отношения де­душки к внуку или даже, скажем, отца к сыну.

Итак, например, в одном упражнении брат с сестрой бу­дут пить чай и заставлять друг друга прибрать посуду; в другом будут держать совет, поступать ли одному из них, скажем, на сцену; в третьем будут ругаться из-за недоста­точно уважительного отношения брата к родителям и т. д. и т. д.

В результате наступит такое время, когда после ряда проведенных несложных упражнений в. данных взаимоот­ношениях вам удастся преодолеть чувство смущения в упражнении. Вы будете говорить «ты» и обнимать по-род­ственному ту малознакомую вам девушку, которая на сце­не является вашей сестрой. И чем скорее, чем непосред­ственнее, легче будете вы преодолевать робость, вызванную жизненными взаимоотношениями, и заменять их в упраж­нении на сцене новыми, условными, относясь к ним как к безусловным, тем лучше, тем, стало быть, убедительней и для себя и для зрителя будет осуществлено данное упраж­нение. Тогда, глядя на вас в упражнении, мы скажем — «Да, это верно. Именно так брат и сестра вели бы себя в данных обстоятельствах».

Пример массового этюда с измененными взаимоотноше­ниями участников: в приемной у врача, в амбулаторной очереди; все друг с другом не знакомы, каждый придумы­вает себе оправдание: в качестве незнакомых можете до­жидаться, разговаривать с соседом о том, чем кто болен, и т. д.

Следующий пример: перед испытаниями в театральную или киношколу. Приходят и дожидаются начала испытаний. Друг с другом не знакомы. Двое-трое могут оказаться зна­комыми, предварительно оговорив взаимоотношения.

Не бойтесь могущей возникнуть в этих массовых

**Стр. 73**

упражнениях сутолоки, одновременных разговоров и т. д. Пусть участники с наибольшим серьезом отнесутся к данным условиям, обстоятельствам, как к действительности, и пусть не беспокоятся, видно ли их, доходит ли их разговор до ведущего упражнения. Найдите свою линию поведения по существу дела и твердо ее проводите. Руководитель в свою очередь внимательнейшим образом должен оценить проис­ходящее перед ним сценическое действие (которое должно быть достаточно длительным по времени, с приходами, ухо­дами и т. д.) и дать оценку каждому участнику упражне­ния, осаживая зарывающихся, желающих проявить себя на показ, действующих надуманно, неоправданно (если тако­вые будут), побуждая к большей активности, действен­ности тех, которые будут укрываться под маской «просто­ты», «жизненной правды» и просто ничего не делать, пас­сивно пребывать на сцене, и ставя в пример тех участни­ков, кто правдиво, убедительно и в то же время изобрета­тельно, действенно осуществил свою задачу, кто наряду с правдивым воспроизведением жизненного поведения про­явил хорошую выдумку в оправданиях и, стало быть, бо­гатство своей творческой фантазии.

Повторять многократно один и тот же этюд не следует, утверждать одни и те же взаимоотношения в разных об­стоятельствах следует. Мы уже касались вопроса о том, в какой форме должно оговариваться задание в примере с билетом в театр, и указывали, что в описаниях этюдов, здесь приводимых, мы сознательно отступаем от устанав­ливаемых требований, т. е. мы в том или ином виде под­сказываем приспособления. Нам приходится к этому при­бегать в целях некоторого уяснения, как может примерно протекать этюд; но это отнюдь не значит, что именно дан­ные приспособления являются единственно верными и1 что следует их перенести в упражнения. Лучше и самую тему не повторять, а брать ее как пример, на основе которого создавать вами самими придуманные обстоятельства и взаимодействия.

Итак, первый цикл упражнения на общение со словами требует таких обстоятельств, в которых участники остают­ся «самими собою», все оправдания берутся из жизни прошлое, возраст, профессия и т. п.) и взаимоотношения •в основном не изменяются. Устанавливается лишь окружаю­щая обстановка (как в упражнении на публичное одиноче­ство), сценическая задача (для чего произвожу данное

**Стр. 74**

действие) и противодействующие обстоятельства (в том числе контрзадача партнера).

Во втором цикле упражнений на общение все вышепе­речисленные условия остаются неизменными, за исключением одного — меняются взаимоотношения: берутся не те, которые существуют между партнерами в жизни (и, стало быть, не требуют специальных оправданий), а предлагаются новые, условные (как в примере с братом и сестрой), кото­рые требуют предварительной согласованности в оправда­ниях и установления заданных сценических взаимоотноше­ний в ряде упражнений.

ТРЕТИЙ ЦИКЛ УПРАЖНЕНИЙ

И, наконец, третий цикл упражнений, еще более слож­ный: в них наше поведение будет определяться более слож­ными заданиями. До сих пор каждый из нас, такой, какой он1 есть, с собственными жизненными привычками, навы­ками, попадал в те или иные обстоятельства; поведение наше изменялось в зависимости от данной обстановки. Мы с приятелем на работе или перед футбольным "состязанием, или я в поезде встречаюсь со старым знакомым, с которым год не виделся, или я в лесу встречаю незнакомого и по­дозрительного мне человека и хоть боюсь его, но должен спросить дорогу, потому что заблудился. Как бы я вел себя во всех этих случаях? И я и мой знакомый в поезде, оста­ваясь совершенно такими же, какие мы есть, должны от­нестись к встрече с другим, как к неожиданности. Как каждый из нас провел год, в течение которого мы не ви­делись, должно быть предварительно нафантазировано, оправдано, чтобы мы были готовы отвечать на вопросы партнера. Однако и я и мой партнер вели бы себя совер­шенно так же, как если бы это с нами самими случилось сегодня.

Что же происходит в третьем цикле упражнений? Пред­ставьте себе такое упражнение: на шоссе у вас произошла поломка машины, вы пытались ее чинить — ничего не вы­ходит; вдали показалась вторая машина; вы ее задержали, привели партнера, который помогает вам, и вместе вы ис­правляете поломку; оба вы — шоферы. Что должно здесь измениться во мне? Да то, что, если бы со мной это слу­чилось, я бы не знал, с какой стороны к такому делу при­ступить. Самое большее, на что бы у меня хватило зна­ний,—это поднять крышку карбюратора и что-нибудь

**Стр. 75**

на-угад внутри поковырять. А уж если я шофер, то мне все это дело должно быть знакомо, и я, как актер, должен научиться обращаться с машиной, ключами, домкратами, насосами так, чтобы поведение мое воспроизводило пове­дение шофера. Я должен найти оправдания, которые бы мие в этом помогли.

В данном случае мы подходим к работе над образом, что послужит темой следующего раздела нашей работы.

Я должен вспомнить, наблюдать, представлять себе, что такое работа шофера, каковы его профессиональные навы­ки, чем его поведение по отношению к машине отличается от моего поведения. И если в предыдущих упражнениях я воспроизводил свое собственное поведение в заданных об­стоятельствах, то в данном случае я должен воспроизвести поведение шофера в заданных обстоятельствах, т. е. отве­тить в упражнении на вопрос,' как бы я себя вел в данных обстоятельствах, если бы я был шофером. В данном слу­чае в своем поведении я должен отбросить черты, мешаю­щие мне воспроизвести поведение шофера, и включить те черты, которые должны быть ..свойственны данной про­фессии.

Путь к этому — сценическое отношение при помощи соответствующих оправданий.

К мотору и инструментам я должен найти отношение, как к знакомой и изученной мною вещи, с которой я свя­зан каждодневно. Оправдав свое прошлое — учеба, профес­сиональный стаж,— я пойму, что руки мои и\* пальцы, при­вычные к такого рода работе, должны будут по-другому обращаться с предметами, которые на самом деле до сих пор были им непривычны.

Таким образом, для данного упражнения я должен буду переставлять нечто в моем поведении, вводя в него те или иные непривычные для меня навыки и манеры и осваивая их, как свои собственные. И чем вернее будут отображены эти черты, чем успешнее я их освою, сделаю их органи­ческими, тем лучше будет выполнена моя задача. В этих упражнениях продолжайте пока избегать крайностей. Про­фессии людей, вами воспроизводимых, должны быть обще­известны, чтобы и вы знали, что вы должны воспроизвести, и зрители могли судить, насколько верно сделано упраж­нение. Ставьте себя в положение людей разных профессий. Вы продавец в кооперативе. Приходят разные люди за по­купками. Обдумайте, как вы пишете чеки, заворачиваете

**Стр. 76**

покупки, предлагаете товар. Всему этому вы должны на­учиться, чтобы воспроизвести поведение опытного работ­ника. В дальнейшем можете осложнить эти обстоятельства комбинацией разных взаимоотношений и сменой задач. К вам пришел кто-то, чтобы объясниться по неприятному личному делу (оправдайте, кто и по какому делу), вы за­няты этим разговором и очень раздражены, так как это крайне неудобно, — вы на службе и время рабочее; одно­временно приходит какая-то особа и требует принять об­ратно проданный вами якобы недоброкачественный товар, скажем селедки. Это оказывается неправдой — селедки хо­рошие, но особа въедливая, вы и без того расстроены, при­ходится возвращать деньги, а между тем на вас продол­жают наседать с личным делом.

Вы — счетовод. Сидя за книгами и счетами, должны выполнить срочную работу. Рядом за столом помещается кассирша, которой делать нечего и которая ведет по теле­фону легкомысленные разговоры. Она вам мешает, вы сби­ваетесь. Как закончить этюд, зависит от вас.

Вы — курьер. Вас прислали на телеграф, чтобы выяс­нить перепутанный текст телеграммы. В отделении теле­графа, скажем, двое или трое служащих. Посылают вас от окна к окну, отвечают неохотно, вообще бюрократы и т. д. Доктор и больной, пассажир и кондуктор и т. д. и т, п. Примеры эти должны послужить пояснением к выбору тем для упражнений. Никаких особых сложностей, резких кон­фликтов, чрезмерно драматических и маловероятных поло­жений пока не нужно — и без того достаточно трудна на­ша задача. Я буду так же растерян перед мотором или бух­галтерскими книгами, как шофер или бухгалтер перед моим гримировальным столом. Оправдать и сделать органичным поведение человека иной профессии или оправдать и освоить какую-либо черту характера, не свойственную мне в жизни (скажем, рассеянность, раздражительность, на­стойчивость и т. д., которая вырабатывается в человеке в результате тех или иных воздействовавших на него обстоя­тельств),— такова стоящая перед нами задача.

Заметьте, что пока вам не говорили об изменении воз­раста, звука голоса и т. д. Мы идем по пути постепенного усложнения заданий. Мы должны постепенно увеличивать, так сказать, дозу трудностей.

И, прежде чем перейти к отделу о работе над ролью, над освоением авторского текста и созданием сценического

**Стр. 77**

образа, мы должны соответственно вооружиться, подгото­вить свой материал, очистить его от всего наносного, по­нять и органически ощутить, что такое сценическая правда, действие и общение, выражающиеся в простых, вынуждае­мых данными обстоятельствами и поведением партнера словах.

В упражнениях на общение со словами вы подводите итог всему, чем должны были овладеть за время ваших за­нятий. Ваше внимание должно быть органическим, вы дол­жны быть мышечно свободны; при посредстве соответствую­щих оправданий вы находите сценическое отношение (к вещам, фактам и партнерам), вы действуете на сцене на основе сознательно поставленных перед собой задач и, на­конец, при столкновении с партнером внутренне связывае­тесь с ним, взаимно воздействуете друг на друга, т. е. уста­навливаете сценическое общение.

Помните, что все эти элементы связаны и взаимно про­никают друг в друга так, что нельзя изъять или нарушить один из них, не разрушив целого. Нельзя сказать, что ак­тер верно действует на сцене, только не общается. Раз не общается — значит не живет.

Как можно больше развивайте в себе наблюдательность. Наблюдайте и изучайте человека в жизни. 5'амечайте, как он прост, органичен и вместе с тем разнообразен в словах, поступках, выявлениях чувств. Замечайте внешние прояв­ления и вскрывайте их внутренние причины, двигатели, по­буждающие людей к совершаемым ими поступкам.

Проверяйте себя и других в упражнениях, оставаясь одновременно и требовательным и тактичным, стараясь своими критическими замечаниями, поправками помочь товарищу. Помните, что в оценке правильности сцениче­ского поведения лучшим вашим руководителем будет слу­жить чувство правды, которое должно быть присуще каж­дому человеку вообще, а человеку, занимающемуся искус­ством, в особенности.

**Стр. 78**

Ч а с т ь в т о р а я

**РАБОТА НАД РОЛЬЮ**

**О наблюдательности**

Мы всегда указывали на необходимость развития наблю­дательности, выработки в себе большой восприимчивости к • окружающему миру. Внешность окружающих нас людей, их походку, тембр голоса, жесты, манеру выражать чув­ства, смех, улыбку, злость и т. д. — все это актер должен уметь улавливать и замечать, Да и не только люди и их взаимоотношения, но и весь окружающий мир в его безгра­ничном разнообразии должен быть предметом нашего ост­рого восприятия и наблюдения; цвета и краски, животные и машины, жара и гроза — ничто не должно ускользнуть от нас, мы должны впитывать в себя все окружающее, со­здавать запас знаний и ощущений, без которого не может быть художника.

Приготовляя себя, свой материал к работе над ролью, мы должны прежде всего иметь как бы тот запас сырья, из которого в процессе репетиционной работы будет отли­ваться в нужную форму задуманный нами совместно с ре­жиссером художественный образ. Накопление же этого сырья, создание кладовой, откуда мы будем черпать мате­риал, необходимый для формирования образа, происходит при посредстве творческих наблюдений.

Творческое восприятие окружающей жизни — такое требование должно быть предъявлено к каждому художни­ку, и к художнику сцены в особенности, почему мы и в предыдущих частях нашей книги и сейчас, подходя к отделу работы над сценическим образом, повторяем еще раз: наблюдательность есть первое и важнейшее свойство актера.

Готовя свой материал к работе над ролью, стремясь1 прежде всего к воспроизведению жизненного

**Стр. 79**

правдоподобия **1**, мы, естественно, стремимся проникнуть в скрытый за физическими проявлениями внутренний психологический процесс. Мы стремимся воспроизвести не только форму и характер действий человека, но и понять внутренние при­чины, вызвавшие данное действие. Следовательно, наблюда­тельность наша не должна ограничиваться внешними про­явлениями окружающей нас действительности, которую нам придется затем «имитировать», копировать. Наша задача глубже и значительнее: мы должны будем эту действитель­ность истолковывать, а для этого нужно научиться ее по­нимать, проникать в сущность ее и свое толкование, свое отношение к изображаемой действительности передавать зрителю в форме художественного образа. Мы знаем, что внешние и внутренние действия человека, его поступки и желания находятся в неразрывной связи и взаимно опре­деляют друг друга; следовательно, нам необходимо наблю­дать не только внешние проявления поведения человека, но стараться уловить внутренние причины, свойства характера, понять данного человека со стороны психологической (душевной).

ОБЩЕКУЛЬТУРНОЕ РАЗВИТИЕ

Актеру, работающему над созданием сценического об­раза, необходимо в той или иной мере быть «психологом», т. е. уметь разбираться во внутреннем, душевном мире то­го действующего лица, которое ему предстоит играть. Ста­ло быть, мы должны требовать от актера-кружковца, что­бы он политически и культурно рос и развивался.

Если вы играете, например, инженера-конструктора или химика, то круг его интересов, деятельности, его мировоз­зрение, бытовые вопросы должны быть вам ясны и понятны. Это не значит, что вы должны для этой роли изучить выс­шую математику или химию, но ум ваш должен быть до­статочно гибок и объемлющ, чтобы создать убедительный и живой образ ученого. Чтобы понять и верно истолковать сложный образ, нужно суметь подняться до него, нужно обладать соответствующими знаниями во всех областях жизни, а это возможно лишь при работе над поднятием нашего умственного, интеллектуального уровня.

Конечно, актер должен быть одновременно непосред­ственным, должен уметь увлекаться стоящей перед ним

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1 Вопрос сценической выразительности, театральности образа будет нами обсужден в следующих разделах книги.**

**Стр. 80**

задачей непосредственно, эмоционально (чувствами). Не сле­дует понимать вышесказанное так, что мы требуем от ак­тера сухого, головного, рационалистического подхода к роли. Темперамент, страстность, юмор, непосредствен­ность — все это необходимейшие и ценнейшие свойства актера, но все они могут быть убиты бескультурьем. Вот почему мы и говорим, что актер, обладающий нужными сценическими данными, внешними и внутренними, одновре­менно должен интеллектуально (умственно) и общекуль­турно расти и развиваться,

В предыдущих частях нашей работы мы занимались выяснением вопроса о том, как нужно подготовить себя к работе над ролью. Материалом, из которого мы создаем художественный образ, являемся мы сами, наше тело, наше лицо, глаза, голос, весь наш физический (телесный) аппа­рат, а также наши мысли и чувства, для выражения кото­рых этот аппарат служит. Все наши упражнения своди­лись к тому, чтобы научиться свободному (не напряжен­ному), правдивому, естественному пребыванию на сцене в заранее условленных обстоятельствах. Целью нашей работы являлось наиболее верное воспроизведение жизненного по­ведения человека в тех или иных обстоятельствах. Чем бли­же к воспроизводимому жизненному поведению подходим мы в сценическом упражнении, тем более убедительным яв­ляется оно для зрителя и одновременно тем более удов­летворенно бывает чувство нашего внутреннего контроля, неразрывно связанное с чувством сценической правды. Это чувство правды стремимся мы развивать и воспитывать в себе в течение всей нашей работы.

Все до сих пор изученное нами — сценические упраж­нения по воспитанию актера, по овладению своим внутрен­ним аппаратом, органическое внимание и связанные с ними мышцы, оправдание и творческая фантазия, сценическое действие и задача, наконец, взаимодействие между парт­нерами на сцене без слов и со словами,— все это> должно подвести нас к работе над образом, над ролью и текстом автора.

В большинстве этих сценических упражнений участник упражнений оставался сам собой: в своем возрасте, со сво­им голосом, манерами, словом, со всеми жизненными свой­ствами, и только приспособлялся, находил форму, характер своих действий, своего поведения в данных, заранее обу­словленных сценических обстоятельствах.

**Стр. 81**

Следует также напомнить, что смысл проделываемых сценических упражнений состоял в том, чтобы сценические условные обстоятельства, определяющие наше поведение на сцене, как бы смешивались с действительными, не услов­ными обстоятельствами и чтобы соответственно этому на­ши реакции на сценические условные объекты не отлича­лись" от наших реакций на объекты жизненно действитель­ные, не условные. Мы хотели добиться того, чтобы в этих упражнениях как бы стерлась грань между сценической и жизненной правдой, чтобы ученик всем своим существом, органически вошел в жизнь на сцене, сплел в единую нить поведения сценические действия, обусловленные заранее, и действия, возникающие неожиданно, как реакция на слу­чайные жизненные явления, возникающие помимо нас в то время, когда идет упражнение.

В этих сценических упражнениях каждый учится орга­нической жизни на сцене и воспитывает в себе уменье сво­бодно выражать на сцене свои чувства (как результат вы­полнения сценической задачи), уменье действовать и об­щаться с полным правдоподобием в заданных сценических обстоятельствах.

Владение своим материалом является необходимым ус­ловием для успешной работы над ролью, но это только одно из условий, не больше (владение своим материалом и по-настоящему сыгранная роль — это далеко не одно и то же).

Здесь нам следует вернуться ко второму циклу упраж­нений, где мы стали, так сказать, «отходить от себя», при­бавлять к своим собственным чертам некоторые новые чер­ты изображаемого характера и тем самым немного! видо­изменять себя, овладевая той или иной степенью характер­ности.

**Сценическая характерность**

Мы предлагали такие обстоятельства, в которых нам нужно было, например, научиться обращаться с рядом ка­ких-либо предметов, определяющих ту или иную профес­сию человека. Вспомните пример с шофером и сломавшей­ся машиной или упражнение, в котором один из вас был врачом, а другой больным. В этих этюдах уже заключено начало работы над образом. Как ведет себя врач с при­шедшим к нему на прием больным, как он вынимает

**Стр. 82**

трубку, слушает, велит показать язык или горло, расспраши­вает о ходе болезни, как пишет рецепт? И т. д. и т. п. Все привычки врача, навыки, манера обращения с предметами и людьми, приходящими к нему за> помощью, должны быть изучены и воспроизведены нами с наибольшей полнотой. Мы как бы будем вводить в свое поведение черты, нам до этих пор не свойственные и выбранные нами из наших зна­ний, наблюдений, впечатлений для того, чтобы создать убе­дительный образ доктора, чтобы и зритель поверил, что так именно доктора себя и ведут в своей профессиональ­ной работе. Об этом мы уже говорили и предлагали ряд упражнений, которые могут быть вами легко дополнены и развиты: кондуктор и пассажир, фотограф, часовщик, ма­шинист и т. д. Стало быть, первым шагом к характерно­сти пусть явится овладение чертами (отношениями к объ­ектам), свойственными человеку той или иной профессии. Вы — шофер, вы —• доктор, вы — кассир и т. д. Известный отпечаток на ваше поведение это наложит, хотя и в этих случаях в основном вы характер свой не меняете.

А теперь представьте себе, что в том же упражнении с доктором в качестве больного приходит ученик, который получает задание сыграть рассеянного человека. Это будет следующий этап в упражнениях на характерность. Вы должны будете понять, что такое «рассеянность», и сделать ее в данном упражнении своей ведущей чертой, т. е. уста­новить соответствующее отношение к окружающему, пре­вратиться на время самому в рассеянного человека.

Или, так же как было у нас в упражнениях на пуб­личное одиночество, ставьте такие задания, когда ученик сам определял себе задачи, смену их, стараясь прежде все­го найти верное отношение к ряду объектов и к окружаю­щей обстановке. Оговаривая обстановку, действуйте, как хотите, но поставьте перед собой дополнительной задачей также овладение той или иной чертой характера. Ищите черты раздражительного человека, или веселого, смешли­вого, или злого, подозрительного. Делайте такие этюды по­одиночке и с партнерами в порядке публичного одиноче­ства или в заранее заданном сценическом действии и взаи­моотношениях.

**УПРАЖНЕНИЯ РАБОТЕ НАД ЭЛЕМЕНТАМИ ОБРАЗА**

Начинаем с определения внутренних черт характера, которыми нам предстоит овладеть, и затем ищем внешнюю

**Стр. 83**

форму его выражения. Другими словами, мы оговариваем предварительно в упражнении (а затем и в роли), какими сценическими отношениями должны мы овладеть, ибо сце­нический образ есть комплекс (соединение) отношений ак­тера к предметам, событиям и партнерам. Мы говорим, что данный человек, которого нам предстоит сыграть, обладает такими-то чертами характера, его отношение к окружаю­щей действительности такое-то, обстоятельства, в которых он находится, , такие-то; надо установить, как он должен в них себя вести. Мало оговорить и понять эти отличающие играемый вами образ черты, так называемую характер­ность, нужно ею овладеть органически.

Самое упражнение явится, таким образом, как бы вне­дрением в наш собственный характер новых дополнитель­ных черт характера задуманного образа. Ставьте себя в качестве человека с определенной чертой характера (ска­жем, рассеянного) в разные положения: например, у себя дома собираетесь на службу, или на станцию железной до­роги с вещами, или в гостях,— одним словом, рассеянный человек в разных положениях и взаимоотношениях с парт­нерами. Вы должны как бы сжиться на сцене с этой чер­той — рассеянностью, органически присоединить ее к свое­му характеру, создав таким образом новый характер — образ рассеянного человека.

Итак, прежде всего нужно разобраться в том характе­ре, который мы ищем, понять его и оговорить черты этого характера, а затем уже пробовать овладевать ими, руко­водясь чувством правды.

Чувство меры и вкуса в данном случае еще в большей степени должно руководить нами, чтобы избежать внеш­него изображения характера. Видоизменяя свой характер в условленном направлении, мы должны сделать это столь убедительно, столь органично (внутренне глубоко), что­бы зрителю трудно было разобрать, где «вы сами» и где «образ».

Усложняйте далее предлагаемые обстоятельства. Напри­мер, вам дается задание воспроизвести поведение скупого человека, пересчитывающего свои сбережения перед тем, как лечь спать.

Вы понимаете, что прежде всего, как и в предыдущих упражнениях, надо найти оправдание всему заданному, — оправдание уже более сложное, чем прежде, так как здесь и место действия, и обстановка, и взаимоотношения с

**Стр. 84**

партнерами, и сами вы — все изменяется. Итак, вам нужно найти характер «скупого, жадного человека». Прежде всего вам следует понять, что это за явление — скупость, жадность, вспомнить из виденного, читанного (запасы знаний и наблюдений), как ведут себя и выглядят такие люди, и заставить себя посмотреть на мир, на окружающее гла­зами такого человека.

**СЦЕНИЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ ПУТЬ К ОБРАЗУ**

Основой сценического образа является отношение. Из основных отношений данного действующего лица к окружающей действительности и будет складываться самый ха­рактер его, так называемый образ.

Для того чтобы органически усвоить характер, мы ста­раемся владеть этими отношениями, найти и пробудить в себе соответствующие желания. "Чего хочет человек ску­пой, жадный? — спрашиваем мы себя. Он хочет накоплять ценности, окружающие ценности сделать своими, для него важнее всего его собственное достояние, ему жалко расхо­довать накопленное даже на себя самого. С известным уси­лением этой черты в человеке само существование его обессмысливается: он становится рабом ему принадлежа­щих вещей, перестает ценить сущность окружающего, при­роды, людей, взаимоотношений, — делается подозритель­ным, уходит в себя, превращается в знаменитого Плюшки­на из гоголевских «Мертвых душ» или Крутицкого из «Не было ни гроша, да вдруг алтын». Так вот, понять, что та­кое скупость и жадность, а затем найти, отношение окружающей действительности, это и значит найти внутрен­нюю характерность.

ВНУТРЕННЯЯ И ВНЕШНЯЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ

Когда мы говорим «внутренняя характерность», то это значит, что мы устанавливаем желания, которыми живет искомый образ, и отношения, которыми он связан с окружающей действительностью. Надо иметь в веду, что по мере овладения этой новой внутренней характерностью во внешнем нашем облике, и прежде всего в глазах, произойдет известная перемена, т. е. внутренняя характерность непременно в той или иной степени отразится во внешности. Овладевая намеченными чертами, осваивая их, делая их для себя органичными, мы, таким образом, меняем себя, свой природный материал и создаем сначала слабо

**Стр. 85**

очерченный, затем, по мере овладения задуманными чертами, по мере усиления их выразительности, все более четко об­рисованный художественный образ (в какой степени — это мы увидим дальше; грим действующего лица, костюм и т. д.— все это будет результатом разрешения основных внутренних черт роли).

Пока речь шла об упражнениях, в которых поиски той или иной черты характера внесут то или иное, порой слабо уловимое внешнее изменение в нашем поведении. Но надо иметь в виду и обратное: когда будет идти речь о внеш­ней характерности возрастной, речевой и т. д., вы увидите, что1 даже чисто техническое овладение внешней характер­ностью повлечет за собою некоторую перестановку во вну­тренних наших ощущениях.

Итак, создавайте такие сценические обстоятельства, в которых на основе прежде нами пройденного вы будете действовать в качестве образа, задуманного вами.

ПРИМЕРЫ УПРАЖНЕНИЙ

Например, такое упражнение: после долгой разлуки встречаются два школьных товарища; первый превратился в скрягу и подозрительного человека, второй — весельчак, любитель выпить и покутить. Второй приезжает к первому неожиданно на некоторый срок, погостить. Помимо согла­сованных оправданий, как мы это делали до сих пор, вам придется провести работу по сценическому воплощению за­думанных характеров.

О скряге мы уже говорили: старайтесь найти таки внешние проявления, которые наиболее полно выразят внутреннюю его сущность. Как будет выражаться та борь­ба, которая будет происходить в нем в связи с приездом старого приятеля? Ведь предстоят расходы, прямо не ска­жешь, что денег жалко, хочется скрыть, нужно как-то вы­путываться, а приезжий очень добродушный, тянет скрягу повеселиться, не замечает сразу, с кем имеет дело, распо­лагается у него в доме и т. д. Вот основные черты для со­здания второго характера.

Или такой пример. Один очень раздражительный и бо­лезненный человек — на службе; приходит крайне настой­чивая, энергичная и глупая особа, которая требует выдать ей какую-то справку. Оправки этой он выдать не может, так как это совсем не по его части и не в его учрежде­нии. Он разъясняет ей, куда нужно обратиться, но та

**Стр. 86**

глупа, все-таки требует справку от него и окончательно выво­дит из себя. Где все это происходит, какая справка, какое учреждение — все это требует подробных оправданий.

Или еще — сварливая, злая жена и добродушный вялый муж, так сказать, «шляпа». Или, наоборот, больная, из сил выбивающаяся жена и пьяница и лодырь муж; приходит домой, чтобы достать денег на водку. Словом, перед вами открывается возможность самых разнообразных положе­ний, сценических взаимоотношений на основе заранее пред­ложенных характеров.

Мы уже сказали, что основа образа во внутренней характерности, которая прежде всего отражается в глазах актера: найти веселого человека — это значит прежде все­го найти веселый взгляд на окружающее. На что ни по­смотришь — все приятно, все хорошо и весело. Или наобо­рот — мрачный, тяжелый человек. В его глазах прежде всего выразится эта мрачность и неприязнь к окружаю­щему. Не зря говорится, что глаза — зеркало души; в них отражаются основные свойства человека, его внутреннее состояние.

Выше мы сказали, что внутренняя характерность по мере органического овладения ею неминуемо должна найти соответствующее выявление во внешнем облике, т, е, во внешней характерности.

Необходимо понять, что каждый художественный образ, каждая роль являются по существу созданием нового харак­тера, отличного от нашего собственного, жизненного и от каждой предыдущей или последующей нашей роли. Не в том дело, какова степень этого отличия,— важно то, что оно есть и необходимо должно быть. Каждый образ В( упражнении, каждая роль, сделанная актером на сцене, дол­жны быть прежде всего индивидуальны, т. е. отличаться чем-то и от того, как сделал бы эту роль любой другой исполнитель, и от того, как сделал другие упражнения и роли сам актер.

До работы над образом мы говорили ученику: овладевайте своим собственным материалом, оставайтесь сами собой, будьте просты и свободны физически, тогда просто, свободно и убедительно будут выявляться ваши чувства на сцене, научитесь произвольно управлять вашим внутренним психическим механизмом.

Для чего все это мы делаем? Не для того только, чтобы быть простыми, жизненно правдивыми на сцене. Мы делали

**Стр. 87**

это для того, чтобы на основе мягкости, гибкости, подат­ливости, умения распоряжаться своим внутренним материа­лом, на основе жизненной правды создавать новую сцени­ческую правду, художественный образ.

Мы утверждаем, что каждый образ, каждая роль обязательно являются характерными. Работая над ролью, актер каждый раз создает из себя, из своего характера новый сценический характер.

Каждая роль—характер. Каждый образ создается на основе особой, только ему присущей характерности. Мы знаем: чем лучше актер, тем шире его диапазон. Иван, Ми­хайлович Москвин — царь Федор, и Голутвин, и Мочалка — Снегирев, и купец в «Горячем сердце»; смешной и трога­тельный, злой самодур и жалкий, несчастный, обиженный человек Достоевского — каких только образов и характе­ров не создавал этот замечательный актер! Л. М. Леони­дов — Митя Карамазов, Лопахин, Плюшкин и т. д. Б. В. Щукин в театре Вахтангова — Булычев, Тарталья, Павел в «Виринее», Соломон Шапиро в «Заговоре чувств» и т. д.

Следует ли из всего вышесказанного, что мы отрицаем то или иное направление в развитии актера и полагаем, что каждый может играть любую роль, что безразлично, как воспитывать ученика, какие отрывки назначать ему в учебной работе? Нет, отнюдь не следует.

МАТЕРИАЛ АКТЕРА И РОЛЬ

Внутренние и внешние данные актера должны использо­ваться соответственно каждому данному случаю. Дело ре­жиссера — истолковать роль и применительно к толкованию подбирать актерский материал.

Каким же следует воспитать актерский материал, ка­ковы должны быть основные качества актерского мате­риала для того, чтобы актер, не замыкаясь в ограниченное амплуа, мог широко развернуть свои способности?

Прежде всего актер должен обладать сценической заразительностью; сценическое обаяние — вот первое качество. Можно сказать, что это свойство в известной мере связано с наличием у актера юмора. Во всяком случае заставить вместе с собой улыбнуться зрителя, заразить своим чув­ством смешного — необходимое свойство актера. Без сце­нического обаяния нет актера. Актер без юмора, без «чув­ства смешного» — плохой актер.

**Стр. 88**

К этим внутренним свойствам актера следует прибавить чувство характерности, т. е. умение влезать в играемый и образ, слиться с ним, приспособить свой материал к задуманному образу. Умение это может развиваться в упражнениях, в занятиях и доводиться до совершенства, но в известной степени оно должно быть свойственно каждому, кто занимается сценическим искусством. Чтобы создать в каждой роли новый характер, а не ходить одними тем же «героем», меняя лишь костюм, каждый актер должен в той или иной степени овладеть чувством характерности.

Это о внутренних дынных. Теперь о внешних: есть люди разной внешности, Комплекции, разных пластических, го­лосовых и прочих данных. В пьесах мы будем всегда стал­киваться как с характером, так и с внешностью, которую нужно воспроизвести, и тут возникает вопрос степени со­ответствия актерского материала с материалом роли, и, конечно, там, где требуется красивый, высокий, статный, легкомысленный, пользующийся успехом у женщин донжуан глупо ставить маленького, толстенького Лепорелло, так же как нельзя актрисе в шестьдесят пять лет играть молодую девушку. Во всем есть мера, или во всяком случае должна быть. Нам важно установить соответствие данных актера (причем вполне возможно, что в одном случае важнее совпадение внутренних данных в ущерб внешним, в другом случае—наоборот) с данными роли, написанной драматургом.

Изучением вопроса психофизиологии образа следует за­менить понятие об амплуа, которое давно выродилось в штамп. Все эти «фаты», «энженю», «резонеры», «герои-любовники» и «неврастеники» дело прошлое.

Внешняя красивость, поза, развязность «героя-любовника», демонизм и «загадочность» нам глубоко чужды и противны.

Героические черты нашего времени совсем иные. Сила ума и воли в соединении с простотой и скромностью, глу­бокая любовь к людям в соединении с естественностью в общении с ними, с близостью и понятностью людям — та­ковы героические черты современного человека. Воспроиз­ведение этих черт требует воспитания в нас соответствую­щих качеств, требует воспитания сильного, страстного и умного актера, умеющего выявлять и раскрывать самого себя, ни прячась в скорлупу старых внешних форм,

**Стр. 89**

которые мы называем штампами и которые до сих пор очень вредят актеру в его работе.

Вот перед нами роль молодого парня, комсомольца. Он веселый, общительный, темпераментный, быстрый, любит поухаживать, и не без успеха, в компании — заводила и т. д. А вот роль другого — застенчивый, угловатый, мед­лительный, флегматичный, компании избегает (что, впро­чем, не мешает ему быть хорошим товарищем). Что же мы скажем: первый — это «фат» или «первый любовник», а второй «резонер»? Нет. Мы будем подбирать в том и в другом случае материал, как по возрасту, так и пласти­чески, как внутренними, так и внешними данными наибо­лее подходящий к требуемой трактовке (толкованию) роли,

Но если представить себе двух совершенно одинаковых по голосу, росту и внешности исполнителей, то мы выбе­рем того, в ком больше развито чувство характерности, способности к созданию' образа путем соответственной об­работки своего природного материала. Стало быть, создать сценический образ — это значит полностью создать его характер. Другими словами, из своего актерского мате­риала путем тех или иных видоизменений его мы создаем новый сценический характер образа. В этом смысле каж­дый актер непременно должен быть характерным актером, т. е. актером, способным перестраивать свой материал (внутренний и внешний) в целях создания сценического образа.

Другое дело, в какой степени происходит эта пере­стройка и в какой степени должен актер меняться, или, как мы говорим, уходить от «себя».

Прежде всего нужно сказать, что не следует понимать слово «характерность» в том смысле, что актер должен меняться до неузнаваемости (бывают и такие актеры, но это не следует рассматривать ни как достоинство, ни как недостаток).

Самое главное, чтобы созданный образ соответствовал смыслу, существу спектакля и пьесы, был бы типическим, верно раскрывал тип, данный автором, а похож играющий эту роль актер на себя в жизни или нет — это вопрос вто­ростепенный.

Есть актеры, в данных которых чувство характерности играет преобладающую роль и которые без яркой, как го­ворится, острой характерности к работе на сцене вообще

**Стр. 90**

не приспособлены. Таких актеров можно назвать характер­ными по преимуществу. Изменения, происходящие в них, как внутренние (это необходимо в любой роли, образе), так и особенно внешние, весьма заметны, разительны. Та­кие актеры от роли к роли меняются очень значительно: сегодня он дряхлый и шамкающий старик, завтра — моло­дой толстый увалень, послезавтра — забитый, хитрый чи­новник Островского и т. д. и т. п. И есть актеры, которые по данным своим не могут меняться в такой степени и остаются на сцене в роли внешне почти сами собой. За­метьте, мы говорим «почти», потому что то или иное из­менение внешнее в них произойдет непременно, и это из­менение будет зависеть каждый раз от того, какой внут­ренний характер образа дается актером: глаза, жест, инто­нация и весь облик его от роли к роли в известной сте­пени будут изменяться.

Посмотрим теперь, на основе чего это будет происхо­дить.

Подготовка исполнителя к работе над образом должна проходить в соответствии с его данными. Исполнителям с преобладающей склонностью к характерности следует брать этюды, упражнения, в которых они смогут эту свою способность развивать; менее склонным к изменению сво­его материала в смысле внешней характерности следует в упражнениях предлагать образы более к ним близкие, но тем не менее следует наблюдать, чтобы внутренняя харак­терность (основные свойства образа) находила доля себя известное внешнее проявление и чтобы актер, кружковец от упражнения к упражнению, от образа к образу улав­ливал различие в этих своих проявлениях.

Работа над образом — это длительный процесс, в течение которого исполнитель должен освоить, сделать органичны­ми ряд черт характера, из которых задуманный образ складывается.

В дальнейшем мы перейдем к работе над текстом, над ролью, написанной драматургом, где из действия данного лица будет вытекать его характеристика; пока же в этих упражнениях мы должны сами придумывать (фантазиро­вать) и характеристику образа и обстоятельства, в кото­рых он находится.

В прежних упражнениях частично мы уже подходили к такого рода работе. Если в одном из упражнений у нас действовали два брата, из которых старший серьезный,

**Стр. 91**

уравновешенный, работоспособный человек, а младший лег­комысленный, шумливый, может быть, после выпивки воз­вращающийся домой и мешающий старшему спать или за­ниматься, то по существу дела мы здесь сталкивались с двумя разными типами людей, с двумя разными хара­ктерами.

Если прежде при выполнении этого упражнения нас ин­тересовали— как основное задание — правда взаимоотно­шений, связь между партнерами, сценическое общение, то теперь, при безусловном сохранении всех вышеперечислен­ных условий, руководитель должен делать упор на выявле­ние характеров образов. Он будет рассуждать примерно так: вы ведете себя правдиво, предложенные обстоятельства оправдываете, взаимоотношения убедительные, я верю, что вы братья или сестры, что это ваша комната, что сейчас ночь, что вы в ссоре и т. д.: сценическое общение между вами завязалось — вы разговариваете друг с другом не при­думанными, а живыми словами, возникающими у каждого из партнеров в зависимости от другого. Это хорошо, но всего этого теперь уже недостаточно: мне нужна более вы­разительная обрисовка характеров, действенное их разви­тие в течение упражнения. Найдите и выразите в действии, в чем легкомыслие второго, в чем солидность и серьезность первого. Прежде из сценических обстоятельств и взаимо­отношений вытекала необходимость некоторого изменения характера ученика с целью приспособить его к заданию (например, деловой, сердитый или легкомысленный, глупо­ватый), теперь же, наоборот, в целях овладения элемента­ми образа мы создаем специальные сценические положения. Например: старший брат (серьезный) 1) собирается на работу, или 2) разговаривает с девушкой, которая ему нра­вится, или 3) разъясняет товарищам какую-нибудь статью в газете и т. д. Вообще ищите такие положения, которые помогут вам проявить черты задуманного образа так, что­бы в результате вам стало свойственно поведение такого человека, каким мы представляем себе в упражнении стар­шего брата. Для второго, младшего ищите иных положений: 1) в пивной с приятелем, 2) у врача в амбулатории тре­бует бюллетеня, притворяясь больным, 3) разговор с ди­ректором об увольнении и т. д.

При упражнениях такого рода следует требовать от ис­полнителей ясной обрисовки характера, исходя из внут­ренних свойств задуманных образов: в одном случае весе-

**Стр. 92**

лый и легкий, в другом — серьезный и строгий, в одном случае злой и обидчивый, в другом — добродушный и лас­ковый, тяжеловесный и грубый, задумчивый и вниматель­ный и т. д. Такого рода внутренними характерностями должен учиться овладевать каждый. Здесь следует лишь бо­лее или менее соблюдать соответствие возраста и по воз­можности общекультурного и интеллектуального развития. Естественно, что для того, чтобы сыграть \* образ интелли­гента старой России из пьесы, скажем, Чехова, вам нужно будет освоить его манеру говорить, а для этого недоста­точно будет выучить текст и произносить слова, часть ко­торых вам самим может быть непонятна, а надо научиться мыслить так, как мыслили воспроизводимые вами люди, а это невозможно без того, чтобы самому не стать выше в общекультурном отношении, нежели изображаемое дей­ствующее лицо.

Поэтому в предварительных упражнениях, которые дол­жны будут подвести вас к работе над ролями, вам придет­ся добиваться создания задуманного вами образа, скажем, интеллигента, ученого, не только путем освоения задуман­ных черт характера, но и путем работы «вокруг образа»— путем поднятия своего общекультурного уровня.

Стало быть, перед вами будет цикл упражнений (соотвётствующий ранее предлагавшимся этюдам), в которых молодой актер должен будет воспроизвести ряд сцениче­ских характеров, задуманных или взятых на основе под­готовляемой роли, не меняя себя или меняя весьма не­значительно в отношении возраста. Весь упор должен быть сделан на овладение внутренними свойствами образа и на соответственно правдивое внешнее выявление этих внут­ренних свойств. Для склонных к внешней характерности следует брать также упражнения, в которых они смогут эту свою способность развивать.

ВНЕШНЯЯ ХАРАКТЕРНОСТЬ

В таких случаях можно воспроизводить поведение лю­дей разных возрастов, комплекций и черт характеров, вплоть до стариков и старух самого преклонного возраста, так сказать, «одряхляя» себя или, наоборот, «омолажи­ваясь» до предельно детского звучания, поскольку актер­ский материал позволяет это. Бывают случаи, когда акт­риса с полной убедительностью может воспроизвести десяти двенадцатилетнего мальчика или девочку.

**Стр. 93**

В этих упражнениях на внешнюю характерность сле­дует сохранить все ранее предъявленные в упражнениях требования: оправдание места, обстановки, взаимоотноше­ний и задач. Ко всему этому следует прибавить оправдание образа: не вообще старик или старуха семидесяти лет, а какой именно старик, каково его прошлое, в каких обстоя­тельствах находится, как к окружающему относится и т. д. Наряду с этим вы должны понять и воспроизвести явле­ния, сопровождающие старость: одряхление человеческого организма, потерю гибкости и упругости мышц и суставов, ослабление зрения, голоса, изменение речевого аппарата из-за отсутствия, скажем, зубов и т. д. Все эти внешние физические признаки должны вами в каждом отдельном случае учитываться и воспроизводиться в самой убедитель­ной форме. Здесь, конечно, возможны разные градации степени старости: бывают старики бодрые, боевые, бывают болезненные, кашляющие и кряхтящие.

Для группы учеников (безразлично, владеющих (боль­шей или меньшей степенью характерности) можно предло­жить такое упражнение: заседание стариков не моложе восьмидесяти лет. Пусть каждый придумает, нафантазирует свой собственный образ. Всех объедините соответствующим оправданием: собрались для того, чтобы поделиться воспо­минаниями. Собираются все постепенно, с походкой, дви­жениями, звуком голоса, свойственными людям преклонного возраста, и каждый пусть скажет небольшую речь. Это, может быть, со стороны и смешно, вообще чувство смеш­ного здесь может иметь место, ,но ни в коем случае не должно лишать участников упражнения серьеза и непо­средственности в воспроизведении этого необычного засе­дания.

Пусть будет совершенно убедительно для глядящего со стороны, что вот собрались старички (или старушки) и толкуют между собой, шамкают и покряхтывают так, что от настоящих и не отличишь. Будут в этом собрании ху­дые и толстые, веселые и сердитые, глуховатые, добродуш­ные и язвительные, кто как нафантазирует, но главное — все старички очень старые и вообще симпатичные.

Далее, берем такое упражнение для всей группы. Ого­вариваем основное место действия, например, аптека или справочное бюро, телеграф, помещение начальника стан­ции и т. п. Выберем, скажем, телеграф или почту. Каждый из участников намечает и фантазирует тот образ, в каком

**Стр. 95**

он придет посылать телеграмму или денежный перевод, и пр. Прежде всего, намечается тот, кто принимает теле­граммы: мужчина или женщина, возраст, характер, отно­шение к посетителям и т. д. Устанавливается обстановка сцены, заготовляются необходимые предметы: бумага, перо, вообще все, что в данном случае полагается. Затем каждый участник поодиночке, а кто хочет —• и вдвоем, предвари­тельно оправдав взаимоотношения, приходит каждый в сво­ем заранее намеченном образе и со своей задачей. Могут тут быть и старики и молодые, и военные и штатские, и ловкие и неуклюжие, и веселые и грустные, и сердитые брюзги и легкомысленные франты, которые не прочь завя­зать знакомство с телеграфисткой. Каждый по своему делу: кто телеграмму послать, кто денежный перевод1, кто за марками, кто-то, может быть, малограмотный, сам на­писать не может, у кого-то текст полученной телеграммы перепутан так, что ничего понять нельзя, пришел на те­леграф разобраться, в чем дело-, и т. д. И тут уж весь упор должен быть на характерах, на фигурах, на звучании голосов, на характере движений, жестов и т. д.

Подходите постепенно, начинайте мягко, исподволь овладевать характерностью. Эти упражнения не делаются «с налету». Привыкайте, сживайтесь с характерностью не спеша, в ходе упражнений.

Не показывайте, не изображайте, не «наигрывайте», как мы говорили, сохраняйте жизненное правдоподобие, на старайтесь сочетать его с выразительностью. Поскольку речь здесь идет о внешней характерности, вам придется несколько усложнить ход работы.

Прежде в упражнении мы добивались правды чувств в заданных обстоятельствах, чувств, непроизвольно вытекаю­щих из ряда сценических действий (задач), контролируе­мых нами самими и руководителем только с точки зрения наличия этой правды. Искренни ли мы, органично' ли вы­являются наши чувства и мысли? Непрерывна ли связь дей­ствий, из которых слагается наше сценическое поведение, уподобляясь поведению жизненному? Таковы требования наши к исполняющему этюд.

В процессе осуществления сценического образа задача становится сложней. Мы спрашиваем, соответствует ли наше поведение поведению задуманного образа. Это значит, что перед нами встает вопрос сценической формы. Прежде этот вопрос разрешался лишь в одном направлении:

**Стр. 95**

соответствует ли внешнее проявление — сценическое действие — внутреннему, вызвавшему его побудителю, и только; если не соответствует, упражнение не выходило; причем мы по­правляем исполнителя не с точки зрения внешней: «Сделай­те так-то, таким-то движением возьмите предмет» .и т. д., а всегда с точки зрения внутренней: «Так-то отнеситесь, того-то захотите, по-настоящему, органично, тогда орга­нично будет внешнее проявление этой вашей внутренней сценической жизни». Стало быть, внешнее действие («как») расценивалось нами лишь как непроизвольный результат внутреннего.

При переходе к работе над образом мы сталкивается с формой проявления жизни образа, и потому наше чув­ство правды и контроль руководителя будут направлены одновременно на то, как этот образ должен быть обрисо­ван, какие проявления внешние годятся, а какие мешают, какие краски придают сходство с задуманным образом, ка­кие, наоборот, его разрушают.

РОЛЬ РУКОВОДИТЕЛЯ

Здесь мы столкнемся с так называемым режиссерским показом, когда режиссер, чтобы натолкнуть, разъяснить ученику или актеру, что вернее, что ближе к нужному тол­кованию образа, должен уметь каким-то штрихом, если нехватает слов, показать актеру, чего ему недостает для овладения образом или, наоборот, что мешает ему.

Вот почему режиссер (по возможности) должен сам об­ладать всеми свойствами, требуемыми нами от актера. Ре­жиссер должен уметь «играть» все роли, и мужские и жен­ские, быть «психологом» в высшей степени, быть автори­тетом во всех областях, особенно в отношении вкуса, стоять по знаниям как можно выше, поднимать культур­ный уровень всего коллектива, учить его и учиться одно­временно самому. Режиссер должен любить актера, не на­вязывать, не учить «с голоса», не вдалбливать против воли в актера своих красок, а подсказывать актеру, направлять так, чтобы тот как бы сам нашел нужную форму дейст­вия. Режиссер должен заразить актера своим толкованием роли, показать и подсказать своим «показом», чего искать для образа, суметь убедить и зажечь актера на данную работу, все равно — большую или маленькую, ибо и ми­ленькую, но хорошо и тщательно сделанную роль можно

**Стр. 96**

любить так же, а иногда больше, чем так называемую «главную».

Одновременно режиссер должен волево и настойчиво добиваться нужного ему рисунка и выявления той идеи спектакля, которая предварительно была намечена им со всеми участниками спектакля.

Нам уже приходилось говорить о том, что материалом для создания сценического образа служит сам актер. В от­личие от других видов искусств, актер (в творческом про­цессе) является одновременно и творцом-художником и ма­териалом, из' которого художник создает образ.

Актер должен воспроизвести при помощи своего мате­риала (себя) задуманный им совместно с режиссером образ (все равно — данный драматургом в пьесе или, как мы пока делаем, нафантазированный для упражнения). Для этого мы обязаны возможно подробней оправдать, нарисовать в своей фантазии образ, который нам нужно сыграть, понять его внутренний мир, понять, на основе какой действитель­ности, под воздействием каких причин этот его внутренний мир, его душевные свойства возникли и развивались, и, наконец, «видеть» его внешне, т. е. найти ту форму выяв­ления, которая наиболее полно и выразительно будет соот­ветствовать созданному нами представлению о данном об разе. Оговорив и поняв образ умом, мы его, так сказать, объясняем словами: вот мы хотим, чтобы он был толстый, неповоротливый, добродушный, тугодум, такого-то возраста, занимается такой-то работой и т. д. и т. п. Далее, стре­мясь приблизиться, сжиться с образом, мы фантазируем его прошлое: как он рос, какое было детство, как полю­бил девушку, хотел на ней жениться, а она вышла за дру­гого, как он уехал в другой город, как у него умерли ро­дители и он остался один и т. д.

Такого рода картина жизни образа роднит его с нами, делает его еще более близким и понятным, и, сжившись с ним мысленно, мы должны в упражнениях начать сживать­ся с ним органически. Задуманный нами образ должен как бы ожить в нас самих, мы должны подходить к нему со всех сторон и как бы прикидывать в процессе упражнений, как за него взяться. Контроль руководителя и самоконт­роль актера должны производить здес;ь новую и более сложную работу.

Мы начинаем производить подбор приспособлений, кра­сок, утверждающих нас в данном образе, и отсеивать,

**Стр. 97**

отбрасывать лишнее, уводящее нас в сторону от задуманного образа. И эти краски, эти приспособления суть действия образа, его поведение. Это уже не объяснение умом и сло­вами, а ощущение, сначала неясное, может быть, отдельных черт образа, а затем все более и более полное освоение как мыслей и чувств образа, так и формы их выявления. Процесс работы над образом в упражнениях есть как бы процесс влезания актера «в кожу действующего лица», пользуясь выражением великого русского актера-реалиста М. С. Щепкина. Вот именно можно сказать: пока не вле­зешь целиком и пока не почувствуешь, что и кожа по те­бе, до тех пор все будет неловко и работу над образом нельзя считать законченной.

Путь работы над образом есть путь индивидуальный, и готового рецепта на каждый случай и для каждого актера' быть не может. Здесь очень важна роль руководителя — режиссера, от которого требуется большая чуткость.

Обычно мы работаем так: определяем внутренние свой­ства образа, затем разбираем его в связи с окружающей действительностью, так как в результате воздействия этой действительности на образ складывался его характер. Одно­временно мы учитываем его физиологические свойства (строение тела), составляющие единое целое со свойствами характера, и, ставя образ в различные сценические обстоя­тельства, стараемся найти форму поведения, наиболее вы­разительно его выявляющую; мы сживаемся с образом, ор­ганически соединяемся с ним.

Стало быть, в процессе репетиций (вслед за разбором и оправданием внутренних черт образа) возникают соответ­ствующие требования к ученику или актеру: «Попробуйте ходить мелкими шагами и тихо садиться на край стула, слушать, когда говорит партнер, скажем, вытянув шею и чуть-чуть прищурив глаза» и т. д. и т. п. Мы пробуем, стало быть, различные краски для выявления образа к ищем наиболее подходящего воплощения этого образа именно средствами данной актерской индивидуальности.

Что это значит? Это значит, что если нами намечен в упражнении образ, например, подхалима, карьериста, же­лающего подслужиться, быть с высшими подобострастным, преследуя цели мелкой личной выгоды (у Островского часто встречаются такого рода чиновники, стряпчие, и в наше время еще попадаются подобные типы), то в действии мы должны искать физического выявления этого основного

**Стр. 98**

его свойства. Поэтому не вообще мы скажем актеру «слу­шает, вытянувши шею», а потому, что это должно выявить привычку, родившуюся от черты его характера — подобо­страстия. Не вообще мы предложим актеру или утвердим найденный им самим способ смеяться в данном образе, на­пример, осторожно хихикать, а потому, что смеяться ве­село, громко и открыто данный образ не будет, так как постоянный испуг перед начальством давно лишил его этой способности и приучил вместо смеха к «подхихикиванию». Таким образом, мы будем говорить актеру во время репе­тиции или упражнения: «Нет, это смех не тот, этот пово­рот и взгляд не те, эта интонация не та, что нам нуж­на. А вот как налили, например, рюмку, выпили ее, а по­том посмотрели на партнера, вот это правильно, это было. от образа, в этом был нащупан образ». Итак, мы требуем выразительности образа, но те «вообще», а основанной на нашем разрешении его, на нашем замысле, идее образа. Скажем, того же «подхалима» можно сделать жалким, вы­зывающим сочувствие; плохая, тяжелая жизнь, бедность, большая семья, вечная зависимость от окружающих — и мы ищем красок для воплощения этой мысли, этой идеи образа. Или карьерист — угодлив к старшим, хам по от­ношению к младшим, пролезает, чтобы пакостить, вызы­вает чувство отвращения, и только. Для него нужно будет искать способ выявления несколько иной: кое-что будет, конечно, и совпадать в этих двух типах, но кое-что будет отличать их друг от друга, так как наше отношение к тому и другому образу различно.

Второе требование: чтобы все найденное — и смех, и походка, и жест наливания вояки, одним словом, все по­ведение образа, было органично для актера; надо сделать поведение образа вашим поведением, освоив каждое движе­ние; надо сделать образ до такой степени для себя понят­ным и ощутимым и в процессе репетиции так привыкнуть к нему, чтобы каждый момент отхода от него ощущать как неудобство, иметь потребность тут же «вправиться» в него. Это требование «органичности» нам должно быть понятно, так как именно это ощущение и стремились мы воспитать в себе в процессе всего первого этапа нашей работы над собою, над своим внутренним материалом.

Выше мы сказали, что осуществляем мы образ средствами данной актерской индивидуальности. Что это зна­чит? Это значит, что если руководитель дает задание

**Стр. 99**

актеру (или ученику в упражнении) осуществить сценический образ, то он должен заранее учитывать возможности дан­ного актерского материала, соответствие данных актера с задуманным образом, возможности органического овладе­ния чертами образа. Нафантазированный нами образ дол­жен обладать известными чертами характера и1 соответ­ственными физическими, телесными данными. В верно за­думанном образе это соответствие будет непременно на­лицо. Исходя из характера поведения нашего чиновника, мы можем приблизительно определить его физические дан­ные, его темперамент и пр. Скажем, если мы считаем не­обходимым делать образ чиновника именно так, как мы выше говорили, то нам следует брать актера, могущего воспроизвести маленького, вертлявенького, худенького че­ловека, с быстрой реакций и острым чувством характер­ности. Актер с такими данными наиболее близко сможет подойти к осуществлению задуманного нами образа. Но до­пустим, что такого актерского материала у вас нет, а есть актер высокий, длинный, с замедленной реакцией, с вялым темпераментом, флегматик, «размазня». Что же, мы должны втискивать в него задуманные нами черты образа, требовать от него такого поведения, которое идет вразрез с его природными данными? Ни в коем случае мы не долж­ны этого делать. Нужно видоизменить образ так, чтобы он мог быть воспроизведен органично именно данным ак­тером. Нужно отказаться в таком случае от каких-то за­думанных черт характера, если они не получаются орга­ничными, и пойти на уступки актерскому материалу. За­кон органичности, закон оправдания остается незыблемым и в этой части нашей работы, как и прежде.

О ШТАМПЕ

Нельзя достаточно резко охарактеризовать весь вред, который может принести ученику или актеру слепое под­ражание виденным на сцене образцам, хотя бы 'понравив­шимся нам. Каждый образ, создаваемый нами, должен быть индивидуален, органически свойственен нам. Подражание приведет к копировке внешней стороны, к пустому изоб­ражению, к штампу.

Штамп — готовая форма для выявления того или иного чувства. Поэтому в первой части нашей работы, предосте­регая ученика, мы говорили: «Действуйте сами, вместе с действием явится чувство — настоящее, живое, подлинное

**Стр. 100**

ваше чувство, не подменяйте его показом». Вот актер играет «плач», у него вздрагивают плечи, он всхлипывает, а мы видим лишь внешние проявления горя и не верим ему, ве сочувствуем. Подражатель, а не художник перенимает только форму. Он видел и запомнил вместе с достоинства­ми и недостатки, а во внешней передаче без подлинного чувства обесцениваются достоинства, недостатки же стано­вятся непоправимыми пороками.—внешними; в тысячный раз повторяемыми, чужими, фальшивыми выражениями го­ря, радости, страха, гнева, не чувствами, а штампами чувств. Притворные слезы, поддельный смех не могут воз­действовать по-настоящему на зрителя, они обессмысливают основную цель нашей работы. Также и штампованные об­разы, комики, «наигрывающие» веселье, «герои», щеголяю­щие костюмами и внешней красивостью, «энженю» хохо­чущие раз навсегда выученным смехом, — ко всем таким исполнителям следует относиться крайне критически. Нуж­но научиться отличать подлинное дарование, различать разницу между настоящим и показным и не подпадать под влияние штампа, трафарета. Нужно иметь ч виду, что та­кие драматурги, как Шекспир, Островский, увлекают са­мой пьесой, развитием сюжета, часто подчиняют зрителя течению действия, наперекор дурному исполнению ролей. Тем более требовательным нужно быть нам к самим себе, тем более достойного воспроизведения образов должны мы добиваться в каждом спектакле. А достойно воспроизвести сценический образ можно, лишь положив в основу его свои собственные чувства и мысли, не подменяя их показом, внешним, формальным изображением того, что должно быть главным в нашей работе на сцене, а мы знаем, что глав­ное— это настоящая жизнь и волнение чувствами образа, нами воспроизводимого.

**Работа над текстом**

Все предложенные выше упражнения на «образы» непо­средственно предшествуют работе над ролью. В упражне­ниях на характерность, в придумываемых нами «ролях» речь шла об отдельных чертах характера, об элементах образа. Образ в полном значении слова возникает, когда мы сталкиваемся с художественным произведением, с за­конченной ролью, написанной драматургом.

В первом случае мы сами наделяем его теми или иными

**Стр.101**

чертами характера, во втором (когда образ взят из пье­сы) нам предстоит проникнуть в замысел автора, выяснить, какими чертами наделен этот образ, какова характеристи­ка, данная ему автором, каковы его функции в пьесе.

Для этого нам нужно научиться читать пьесу и роль. Мы должны внимательно рассмотреть вопрос о так назы­ваемом раскрытии текста и понять, какая существует за­висимость между словами и смыслом, в них заложенным. Когда мы говорили об этюдах со словами, то указывали, что слова могут произноситься только в том случае, когда эти нужно, когда возникает органическая потребность вы­сказать что-либо, только тогда слова будут живыми, свои­ми, а не выдуманными, не «литературными» и только та­кая живая, органическая речь на сцене будет единственно убедительной. Что же такое живая, органическая речь? По­чему в одном случае мы чувствуем, что актер говорит как бы свои собственные слова, и тогда он правдив, а в дру­гом мы слышим в устах актера выученные чужие слова, и тогда речь звучит фальшиво, неорганично?

Здесь мы должны вспомнить и применить те же осно­вы, которые мы устанавливали в вопросе о сценическом действии. Сценическое слово есть вид сценического дей­ствия. Если нами найдены и освоены причины, мотивы, по­родившие данное слово, если оно направлено к известной цели воздействия на партнера, т. е. если слово оправдано (вспомните, оправдать позу — значит осмыслить ее), тогда оно живое, если нет—тогда будет «декламация», плохое или хорошее, но подражание, подмена живой речи искус­ственной.

Так же как в сценическом действии мы искали в осно­ве желание, его породившее, и вместе с освоением данного желания получалось и живое действие, так и для того, что­бы звучала живая речь, нам надо не запоминать жизнен­ную интонацию, подражая ей, как попугай, а найти в себе то, что побуждает нас сказать, и тогда верно прозвучит и нужное слово.

За каждым произнесенным словом, фразой скрываются мысли и чувства человека. Причем запас мыслей и чувств всегда гораздо больше, богаче, чем то, что сказано. И чем точнее, короче сформулированы мысли, тем больше в них смысла, тем больше под ними скрывается глубины. Два че­ловека хотят выразить одни и те же волнующие их чув­ства и мысли. Один будет говорить длинно, путано и неинтересно.

**Стр. 102**

Другой выразит все это короче, понятнее, убе­дительнее и яснее. И, наконец, мысли и того и другого могут быть выражены в нескольких фразах, где все лиш­нее будет отжато и останется чистый, неразбавленный смысл, выражающий лишь самое существенное.

Именно такая короткая фраза, заключающая максимум мысли и чувства, является наиболее действенной и, можно сказать, художественной, потому что в ней хранится очень большое содержание, и при помощи этого маленького клю­ча мы открываем огромное помещение человеческих мыс­лей. Таковы афоризмы, пословицы, лозунги.

Настоящий художник слова всегда немногословен, лако­ничен. Слова, которые говорят персонажи у такого автора (например, у Островского, Чехова), всегда выражают мысли и чувства именно данного действующего лица, являются вы­ражением его внутреннего мира. Перед нами проходит кусок жизни человека; через живые, данному образу свой­ственные слова раскрывается нам его прошлое, его инте­ресы, его характер. Путем подбора простых, живых, прав­дивых слов и выражений создается художественный образ, и тем сложнее задача раскрытия его, что за этой внешней простотой скрываются все богатство и вся сложность человеческой натуры.

ТЕКСТ И СМЫСЛ

Когда мы открываем пьесу или роль, то мы прежде все­го имеем дело с текстом, со словами, произносимыми дейст­вующим лицом. Через эти слова, а также и через действия, указанные в ремарках, примечаниях автора, раскрывая смысл этих слов, мы приходим к определению характера действующего лица. Но именно раскрывая их внутренний смысл. Допустим, перед нами роль, состоящая целиком из хороших, на первый взгляд, фраз и слов. Если отвлечься от внутреннего их смысла, от того, «с чем» они говорятся, сами слова могут быть «хорошими». Но если разобраться в их внутреннем смысле, если понять, для чего и из каких побуждений эти слова произносятся, то мы сможем в не­которых случаях обнаружить, что эти1 хорошие слова при­крывают дурные, прямо противоположные желания и мыс­ли, т. е. за хорошими словами, кроется дурное содержание, или, как дальше мы будем говорить, под написанным или произносимым текстом будет скрываться внутренний, так сказать, подводный смысл.

**Стр. 103**

Мольер в одной из своих комедий создал образ Тартю­фа. Имя это стало нарицательным для определения ханжи, лицемера. Если подойти к роли Тартюфа только с точки зрения внешне произносимых слов, то можно подумать, что говорит их хороший человек, но если вникнуть, зачем, из каких побуждений говорятся эти «хорошие» -слова, то мы увидим, что за ними скрываются отвратительные мысли и что слова эти служат завесой темным и гнусным страстям Тартюфе.

Для того чтобы уяснить себе, что такое слово вообще и что такое мысль, в слово вложенная, возьмем для при­мера любую случайную фразу: «Здравствуйте, Иван Ива­нович». Вот мы ее просто прочли без всякого выражения — это будет простым произнесением написанной фразы. Те­перь представьте себе, что вы теми же словами хотите ска­зать партнеру: «Вы меня узнаете? Вы меня помните? Не­ужели вы меня забыли? Это же я!» Тогда чувства и мысли, которые выражаются в этой фразе, соответственно изме­нят ее звучание. Если мы сопоставим мысль со сценической задачей — хотением, то увидим, что они будут совпадать. Поясним это на нашем примере. Итак, что вы делаете? Приветствуете, здороваетесь с Иваном Ивановичем. А для чего? Например, для того, чтобы напомнить о себе, заста­вить его узнать вас. Определение задачи (хотения) — это первый этап в раскрытии текста. Определение подтекста — второй этап, связанный с определением отношений, обстоя­тельств и пр.

Далее, той же фразой можно сказать: «Простите, что я вас беспокою» — предстоит разговор с партнером. Соот­ветственно задача: окликнул, чтобы переговорить по важ­ному делу (хотение). Далее, мысль в той же, фразе может вовсе не совпадать с произносимым текстом. Например, ска­жите «здравствуйте» как — чорт вас принес! Вот и будет текст «здравствуйте», а смысл противоположный.

Когда мы делали упражнения на сценическую задачу, то видели, что действие определяется хотением (побудителем, его вызывающим), изменяется хотение (для чего делаю?)— изменяется и приспособление, форма, характер действия (как делаю?).

Так и в работе над текстом мы замечаем, что есть сло­ва (что говорю?) и мысль (что хочу сказать?). Это первое, что определяет звучание, интонацию фразы или слова.

Верное разрешение сценического действия, а

**Стр. 104**

следовательно, и слова, требует верного вскрытия хотения (для чего?). Далее это хотение следует выразить в своих соб­ственных словах, «подставных», и, произнося слова текста, хотеть сказать, думать о подставных словах —это и бу­дет означать, что мы выражаем мысль фразы, или, иначе говоря, это будет значить, что мы раскрыли смысл, содер­жание фразы.

Представьте себе, что на большом расстоянии мы хо­тим обратить на себя внимание Ивана Ивановича, который нас не видит (хотение). Произнося эту фразу (приветствие), мы хотим сказать: «Я здесь». Эта мысль определяет нашу интонацию. Мы прокричим:

«Здраст-е-е, Иван Ива­ныч!», и еще вдобавок будем махать рукой.

Конечно, окончательная интонация, как и все наше по­ведение, будет определяться еще и вашим отношением к Ивану Ивановичу, окружающей обстановкой и всеми об­стоятельствами этюда—словом, воем тем, что известно нам под термином «оправдание».

Ту же фразу: «Здравствуйте, Иван Иванович» можно сказать с такой мыслью: «Что это я хотел вам сказать, позвольте, забыл!», т. е. я буду говорить вспоминая, вни­мание мое направлено на то, чтобы вспомнить, зачем я вызывал этого Ивана Ивановича, а машинально, между прочим, я буду с ним здороваться.

Вот попробуйте под эту или другую вами самим сочи­ненную любую фразу подкладывать разные смыслы и ста­райтесь уловить, как через интонацию, выражение, звучание одной и той же фразы будет пробиваться разное со­держание, как через одно и то же слово будет просвечи­вать разный смысл.

**Выбор отрывка**

Для первого отрывка лучше всего брать не очень слож­ный материал, близкий ученику, чтобы образы, действую­щие в отрывке, подходили к внешним и внутренним данным исполнителя. Причем ученик, склонный к характерности, органически владевший ею в упражнениях на образы, мо­жет и в первом отрывке брать характерность возрастную, речевую и т. п. Лучше выбирать отрывок совместно с уче­ником, чтобы ему было по душе то, что он должен сы­грать, но чтобы одновременно это было и в его возмож­ностях Роли вроде Чацкого, Гамлета, а также трудные и

**Стр. 105**

сложные образы из произведений современных авторов на первых порах брать не следует, Из классиков лучше всего брать рассказы Чехова или отрывки из повестей и расска­зов Горького.

Почему сначала лучше брать отрывки не из пьес, а инсценировать их? Потому что автор здесь придет вам на помощь. Он опишет обстановку, внешность действующих лиц, подскажет их поведение, поможет разобраться в пси­хологии, внутреннем мире изображаемых нами в отрывке людей.

Почему начинаем мы с отрывка, а не с пьесы, не с ро­ли? Потому что, овладев частью, познав законы работы над частью роли, углубившись и досконально разобрав ма­ленький отрезок роли, мы тем самым прокладываем путь к работе над ролью в цетом.

Итак, вместе с учеником мы ищем подходящий отрывок. Лучше всего на двух-трех участников, не больше, чтобы внимание педагога было максимально приковано к каждо­му из участников.

Изучите всего Чехова (в частности рассказы, отмечай­те годные для перенесения на сцену), изучайте Горького (при чтении больших его произведений, скажем «Фомы Гор-деева», отмечайте; что взять в качестве отрывка). Читая произведения современных авторов, делайте то же самое. Прицеливайтесь на отрывок и одновременно на то, кому бы из исполнителей он подошел. Чем ближе, понятней, до­ступней будет первый отрывок, тем лучше. Поэтому избе­гайте всяких «страшных» событий, убийств, сумасшествий, каких-либо невероятных страстей и пр.

Для того чтобы верно сыграть выбранный отрывок, про­следите вместе с автором всю обстановку, взаимоотноше­ния и характеры действующих лиц, данные нам не только в словах, ими произносимых, но и в тексте самого автора о своих героях, об окружающей их обстановке и соответ­ственно этому об их поведении.

На основе всего этого мы должны создать такой сце­нический образ, который был бы живым, реальным, убеж­дал бы и волновал зрителя. Как это сделать? Мы уже гово­рили об этом: актер должен жить и волноваться чувства­ми роли. Он должен чувства и мысли роли сделать своими, сжиться с той ролью, которую ему предстоит сыграть. И для этого прежде всего мы должны понять роль, — по­нять и почувствовать, чем наполнен данный художественный

**Стр. 106**

образ, оживить его в своем воображении, вместе с автором, на основе авторского материала дополнить образ своим творческим проникновением в его сущность, про­жить в своем творческом воображении жизн^. его до того момента, с которого начинается роль.

На основе описания, данного автором, начинав с имени, отчества, внешности, костюма и т. д. и кончая чувствами и мыслями данного человека, мы должны вообразить себе все его прошлое, его поведение ие только в данных обстоя­тельствах, а и в любых других. Нужно, чтоб данный отры­вок, кусок жизни роли, показанный нам автором, имел свое начало и продолжение в нашем творческом вообра­жении. Актер должен так «сжиться» с образом, чтобы су­меть воспроизвести его поведение в самых разнообразных предложенных обстоятельствах. Если можно так выразить­ся, нужно знать образ и его жизнь, как самого себя, как свою жизнь.

Для творческой работы вокруг роли трудно указать си­стематическую последовательность. Творческое воображе­ние не может быть связано такими условиями, что «сна­чала думай об этом, потом о тем-то» и т. д. по пунктам. Одновременно с тем, как вы будете вчитываться и вдумы­ваться в роль, в вашем сознании будут возникать картины прошлого в жизни изображаемого вами человека. Вот он мальчишкой в семье, в школе, вот он стал самостоятель­ным, прожил жизнь, состарился, и реально, образно нуж­но представлять себе эту жизнь, «биографию» роли, какие у него были родители, какой уклад жизни. Однако в созда­нии биографии не следует увлекаться излишними, «не пи­тающими» актера подробностями — где именно родился, имя и отчество родителей, в каком году поступил в школу и т. п. Все эти детали лишены смысла, если они не рас­считаны на практическое применение в сценическом во­площении образа, не обогатят творчески исполнителя, не будут «питать» его воображение. Отдельные> верно найден­ные штрихи в прошлом образа могут значительно больше помочь актеру в построении роли, нежели самая подробная и многословная, но не творческая биография.

Создание"сценического образа, а следовательно, и твор­ческой биографии его, требует изучения изображаемой дей­ствительности и понимания того, что хочет сказать автор об этой действительности, как он относится к ней. Это значит, что для верного построения образа мы должны рас-

**Стр. 107**

крыть основную мысль, идею автора, вложенную им в дан­ное произведение, в данный образ.

У современных авторов мы найдем материал, для нас обычно близкий, знакомый; окружающая действительность либо сравнительно недавнее прошлое, картины которого мы видели сами, люди, которых мы знаем, будут легче да­ваться нам при воспроизведении на сцене, нежели образы классики, как русской (Островский, Чехов), так тем более иностранной (Шекспир, Мольер, Шиллер). Так, например, при работе над отрывком из произведений Чехова нам придется столкнуться с значительными трудностями. Автор этот раскрывает перед нами жизнь России дореволюцион­ной. Нам, людям молодым, выросшим в совершенно иных условиях, трудно представить себе взаимоотношения лю­дей в дореволюционное время, власть денег, порабощение одним человеком другого, узкий эгоизм, темноту этой эпо­хи. Но, чтобы воспроизвести это прошлое на сцене, мы должны знать его, изучать. Произведения Чехова, Горького, Толстого, рассказы людей старшего поколения, мемуары или устные беседы — вот тот источник, из которого мы должны черпать материал для роли.

Мы должны суметь сделать .наши собственные творче­ские выводы на основе .материала роли, на основе изуче­ния той. действительности, которую автор в своем произ­ведении отображает, Работа творческого воображения во­круг роли не прекращается произвольно, и трудно сказать, в какой момент и какая черта, какой штрих, подсказан­ный ученику, раскроет образ до конца. Но начинать мы должны с главного, с основного внутреннего содержания образа, вложенного в него автором. Повторяем, понять, нто хочет сказать автор данным своим произведением, ка­ковы вообще устремления автора (на основе других его произведений),— это первое, что мы должны сделать.

Предположим, что мы начинаем с инсценированного рас­сказа Чехова. Нельзя работать над отрывком Чехова, не будучи знакомым с целым рядом других его рассказов, как нельзя ставить пьесу Чехова, не ознакомившись с его твор­чеством в целом. Для того чтобы передать Чехова, идею, вложенную в тот или иной рассказ, мы должны уловить, в чем стиль Чехова, так сказать, дух его творчества, и только тогда мы сможем верно раскрыть выведенные в его произведениях характеры, художественные образы.

Свои пьесы Чехов называл комедиями; в рассказах его

**Стр. 108**

очень много юмора, того, что также подходит под кате­горию «комического». Юмор — главное оружие Чехова-художника, главный способ, при помощи которого он пе­редавал читателю свои мысли.

Но самые мысли эти, суть творчества Чехова — это лю­бовь к людям, к обыкновенным, так называемым «малень­ким» людям. В своих маленьких рассказах, дающих бога­тейший материал для учебной работы, он с необыкновен­ной, заражающей читателя силой и полнотой раскрывает свое сочувствие к людям обиженным, с огромной силой осмеивает и вызывает наше недоброжелательство к обид­чикам. При чтении произведений Чехова возникают нена­висть и протест против тех условий жизни и той тоски, серости и мглы, в которых бились человеческие суще­ства, описываемые Чеховым. Своими произведениями он давал должную оценку современной ему действительности и тем самым заставлял стремиться к новому, лучшему в жизни.

Таким мы должны давать Чехова и помнить, что это — главное, это — суть, а юмор, порою грустный и мягкий, порою острый и сатирический, лишь способ передачи нам этой сущности. Поэтому Чехов никогда не потерпит на­жима, нарочитой подчеркнутости в выявлении своих образов.

Чеховские образы на сцене, начиная с грима и кончая общим поведением актера, требуют строжайшего проявле­ния художественного вкуса, того, что можно назвать чув­ством меры. Юмор вещь опасная, чуть пересмешил, пе­решел грань мягкости, жизненного правдоподобия — и уже повредил главному, идее. А мы условились, что идее долж­но быть подчинено все. Ничего нельзя жалеть — самую лучшую комедийную краску, если она невпопад, если она за­соряет, искажает основную мысль, нужно решительно от­бросить. А мы сказали уже, что чеховская идея и наша, как его исполнителей, задача — вызвать сочувствие к оби­женным людям и одновременно протест против условий ка­питалистического мира, затхлость, рутину, обывательщи­ну, уродливость которого осмеивает и разоблачает Чехов в своих произведениях. Вот этой руководящей мысли и долж­на быть подчинена наша работа во всех своих частях.

При разборе каждого произведения и отдельного образа Чехова мы должны отчетливо установить, каково отноше­ние автора к данному лицу. Тут потребуется строжайшее

**Стр. 109**

чувство меры, такта от исполнителя и педагога. В одном случае, скажем, в рассказах «Злоумышленник», «Темнота», основные образы (например, Дениса Григорьева) могут вы звать улыбку, даже смех, но очень мягкий, сочувствен­ный,— автор если и подсмеивается над ними, то в добро­душно-ласковой, трогательной форме, по существу же он глубоко жалеет своих героев и вызывает наше сочувствие к ним. Если бы мы стали разбирать и определять содержа­ние всем известного рассказа «Хирургия», то мы бы ска­зали, что и там жалкий больной дьячок описан комедийно, в известной мере добродушно, что тема рассказа — темно­та, бескультурье, что автор осмеивает невежественного ле­каря, но смех над этими персонажами, комедийность их значительно отличается от комедийности предшествовав­ших образов. Здесь смех злее, резче, и если «Злоумышлен­ник» вызывает мягкий смех, улыбку сострадания, то «Хи­рургия» может вызывать смех резкий, полное осмеяние ту­пости, наглого, грубого, невежественного человека, разы­грывающего из себя специалиста-хирурга. Исполнитель дол жен сказать, разоблачая этого фельдшера, что он глуп и вреден, и зло осмеять его, — таково отношение Чехова; и наше к этому образу.

Сатирически беспощаден становится Чехов в описании чиновничьего быта, хотя и здесь мы сталкиваемся с самым разнообразным отношением автора к своим персонажам, от забитого до идиотизма, испуганного чиновника, нечаян­но чихнувшего на лысину своему начальству, генералу, и умирающего с испуга — жертвы дикого бюрократического строя царской России, и до учителя Беликова, «человека в футляре», личности, замкнутой, узкоэгоистической, ли­шенной человеческих чувств и свойств, глубоко нам про­тивной.

Итак, по-настоящему вскрыть эти образы — это значит вскрыть творчество Чехова, понять его и то, что мы в нем поняли, передать зрителю. Мы должны понять и ощу­тить общий характер творчества Чехова и каждый частный случай его проявления (в отдельном рассказе).

Огромную пользу в учебной работе могут принести за­нятия над инсценированными рассказами Чехова, если мы будем стремиться верно вскрыть и понять автора и поста­вим своей целью (не увлекаясь внешней комедийностью) проникнуть в сущность его творчества. Но помните, что цель эта будет достигнута только тогда, когда будет соблю-ПО

**Стр. 110**

дена мягкость красок, жизненное правдоподобие, глубина раскрытия образа, так как ни один автор не требует со­блюдения в такой степени чувства меры и вкуса при пере­несении его образов на сцену, как Чехов.

Вот те основные мысли, хоть и далеко не полно вы­раженные, которые необходимо должны возникнуть при разборе чеховского отрывка, когда предстоит воспроиз­вести его на сцене.

Итак, начиная работу над отрывком, мы разбираемся в словах и поступках действующих лиц, изучаем ту действи­тельность, в которой данный художественный образ нахо­дится, устанавливаем взаимоотношения его с действующими лицами и связи с окружающим миром, его мироотношение. В процессе всей этой работы у нас складывается известное отношение к данной роли. Определяя характер действую­щего лица, выявляя главные его свойства, устанавливая, что является главным и что второстепенным, мы руковод­ствуемся прежде всего нашими мыслями и чувствами, ко­торые вызывает в нас (в исполнителях) написанная авто­ром роль.

Когда мы установим форму проявления данного харак­тера, его поведение, и захотим представить себе его внеш­ность или костюм, то чем будет определяться выбор, скажем, того или иного воротничка рубашки, той или иной бородки' В первую очередь тем, что мы вместе с автором хотим сказать данной ролью, т. е. нашит пониманием, на­шей трактовкой роли.

Помните, что в работе над образом, как и во всей пре­дыдущей нашей работе, не следует ничего навязывать уче­нику, пусть разберется сам в рассказе, пусть выскажет свои мысли по поводу образа. Старайтесь увлечь исполни­теля на путь верного разрешения отрывка, не заставляйте, а убеждайте его в том, что вы считаете нужным сделать в данной работе.

Творческий процесс — процесс индивидуальный. Мы дол­жны учитывать особенности каждого ученика или актера, уметь сохранять гибкость в процессе работы, пользовать­ся предлагаемыми указаниями, как общими положениями, которые могуч быть в зависимости от обстоятельств изме­нены в своей последовательности. Надо вообще опасаться излишней педантичностью, строгостью в выполнении от­дельных пунктов системы засушить, повредить основному — правдоподобию, органической жизни, которая нередко

**Стр. 111**

может возникать в актере непосредственно, в силу присуще­го ему органического чувства правды**1**.

Будучи гибкими в процессе работы с актером над ролью, применяясь к его особенностям, мы должны быть непре­клонны и безусловно настойчивы в одном — в требовании от актера правды, жизненности поведения. Не должно быть никакой фальши, никакого «показа», излишнего комикования, штампованного изображения чувств. Вое настоящее, живое, искреннее должно подхватываться, развиваться, воз­награждаться в актере. Потому мы и говорим, что в работе над ролью нужно применяться к актеру, чтобы до­биться от него самого существенного-—сценической прав­ды. Правдивое поведение в роли — это главное, что нужно в работе, и каждый. актер должен научиться достигать это­го наиболее для него органическим путем.

Поиски этих путей завещаны нам всеми прошлыми по­колениями великих актеров-реалистов. Ими же указана и цель, к которой должен стремиться в своей работе актер.

Вот что сказал М. С. Щепкин в одном из писем: «Помни, любезный друг, что сцена не любит мертвечи­ны, ей подай живого человека, и живого не одним только телом, чтобы он жил и головой и сердцем.

В действительной жизни, если хотят хорошо узнать ка­кого-нибудь человека, то расспрашивают на месте его жительства об его образе жизни и привычках, об его друзьях и знакомых. Точно так должно поступать и в на­шем деле.

Ты получил роль и, чтобы узнать, что это за птица, должен спросить у пьесы, и она непременно даст тебе удов­летворительный ответ. Читая роль, вести силами старайся заставить себя так думать и чувствовать, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять. Старайся, так сказать, разжевать и проглотить всю роль, чтобы она во­шла тебе в плоть и кровь.

Достигнешь этого, и у тебя сами родятся и истинные звуки голоса и верные жесты, а без этого, как ты ни фо­кусничай, каких пружин ни подводи, а все будет дело дрянь. Публику не надуешь. Она сейчас увидит, что ты ее

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1 Это не значит, что в следующей работе у актера все пойдет гладко и легко. Роль может застрять, и тут-то, вникая в причины, мешающие правильному росту и созреванию ее, мы должны идти ступенька за ступенькой по тому пути, который дан нам в практике нашей системы.**

**Стр. 112**

морочишь и совсем того ее чувствуешь, что говоришь. Помни, что на сцене нет совершенного молчания, кроме исключи­тельных случаев, когда этого требует сама пьеса. Когда тебе говорят, ты слушаешь, но не молчишь. Нет, на каж­дое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем своим существом. У тебя тут должна быть нежная игра, которая бывает красноречивее самих слов, и сохрани тебя бог заглянуть в это время без причины в сторону и посмотреть на какой-нибудь посто­ронний предмет, тогда все пропало. Этот взгляд в одну ми­нуту убьет в тебе живого человека, вычеркнет тебя из дей­ствующих лиц пьесы, и тебя нужно будет сейчас же, как ненужную дрянь, выкинуть вон».

Такими замечательно ясными словами выражено то, к чему должен стремиться актер. Нам необходимо эти сло­ва проанализировать применительно к проделываемой нами работе.

Далее Щепкин пишет: «Всегда имей в виду натуру; влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хо­рошенько его особенные идеи, если они есть, и даже не упускай из виду общество его прошедшей жизни... Помни, что совершенство не дано человеку; но, занимаясь добро­совестно, ты будешь к нему приближаться настолько, на­сколько природа дала тебе средств... Следи неусыпно за со­бой; пусть публика тобой довольна, но сам к себе будь строже ее... Старайся быть в обществе — сколько позволит время, изучай человека в массе».

Эти золотые слова, сказанные великим художником сце­ны прошлого столетия, лежат в основе всего нашего уче­ния о работе актера. В этих словах Щепкина вы найдете псе ранее нами изучавшееся и предлагаемое к изучению в работе "над ролью. Мы находим здесь и основной закон правдивого воспроизведения жизненного поведения челове­ка, и заботу о правде чувств, и закон оправдания (получив, роль, узнать, «что это за птица»), и закон изучения окру­жающей действительности («особенности идеи роли», «об­щество его прошедшей жизни»).

В результате такого разбора и вживания в играемый образ — достижение наибольшей убедительности — «старай­ся заставить себя так думать и чувствовать, как думает и чувствует тот, кого ты должен представлять».

Памятуя о том, что вышесказанное является целью на­ших стремлений, занятий, приблизиться к которой мы

**Стр. 113**

стараемся по мере наших сил, мы переходим к кропотливой и длительной работе над текстом рассказа, который нам предстоит перенести на сцену.

Разбор отрывка из повести Горького

Переходя к работе над отрывком из повести Горького, мы должны начать с изучения его творчества, с определе­ния той идеи, основной мысли, которая заложена в разби­раемом нами произведении.

Мы знаем, что Горький является величайшим социали­стическим писателем, что в своих замечательных, реали­стических, художественных произведениях он не только развертывает перед нами картины жизни дореволюцион­ной России, но и раскрывает глубочайший смысл происходящего. Горький обладал даром великого художни­ка и вместе с тем страстью подлинного революционера. И в этом его отличие, особое место, занимаемое им в ли­тературе; он не просто осуждал или разоблачал действи­тельность царской России (подобно Чехову), но и звал к борьбе с этой действительностью, боролся за нового, неза­висимого человека. Главной темой его творчества являет­ся разоблачение капиталистического мира, убежденность в неминуемом распаде буржуазного класса и неминуемой победе трудящихся над теми, кто их эксплуатирует, — по­мещиками, фабрикантами, купцами и чиновниками.

Страстная революционная мысль, глубокая вера и лю­бовь к трудящемуся человеку облечены Горьким в правди­вые, высокохудожественные образы и составляют отличи­тельную черту творчества этого замечательного писателя, которым по праву гордится наша страна и который зани­мает одно из почетнейших мест в классической русской и мировой литературе.

Мы выбираем для работы отрывок из «Фомы Гордее­ва»— разговор Маякина с Фомой в трактире.

Почему мы рекомендуем для первых отрывков инсцени­ровку? Потому что, как мы уже писали, мы сможем поль­зоваться авторскими высказываниями об играемых нами об­разах, об их характерах, взаимоотношениях, внутренних и внешних признаках, об их поведении. В пьесе все эти высказывания заключены в тексте самих действующих лиц да в скупых ремарках автора, и вся работа по созданию образа исчерпывается этими данными. Здесь же мы

**Стр. 114**

сталкиваемся с прямыми указаниями автора, облегчающими по­нимание и усвоение образа.

Итак, прочитав всю повесть от начала до конца, вы увидите, что в отрывке сталкиваются два действующих ли­ца: умный, жестокий Маякин, богатый купец, и сын его умершего компаньона Гордеева, его крестник Фома.

Вы увидите, что основной мыслью повести является раз­вал, распад общества, описываемого Горьким. И хотя стоит оно еще как будто крепко, хотя и есть в нем Маякины, свято хранящие основы этого общества, хищничество и алчность, стремление к накоплению капиталов, по мы ви­дим и чувствуем, что общество это обречено. И когда погибает, не выдержав гнета окружающего, герой повести Фома, хоть и остается видимость победы за Маякиным, но мы знаем и чувствуем, что это лишь видимость и что Фо­ма погиб потому, что сам был слаб, не понимал и не .мог понимать, как и чем бороться с окружавшим его злом.

Прочтя повесть, мы определим, в чем основной, конфликт ее, какие силы в ней действуют и борются.

Фома Гордеев стремится вырваться из угнетающей его действительности; в разгуле, в вине он ищет выхода своей буйной натуре, не мирящейся с окружающими его ложью и злом. Чем непреодолимее для него внутренние и внешние противоречия, тем сильней его буйство и падение. Жизнь давит его, он скатывается все ниже, и, спившись оконча­тельно, полупомешанный, бродит по улицам родного города.

Горький разоблачает большую общественную группу — купечество, приводя к конфликту с ним одного из пред­ставителей того же купечества, но обладающего лучшими, чем у окружающих, стремлениями.

Итак, в отрывке встречаются носители двух основных бо­рющихся сил повести, осуществляющие свои основные дей­ствия. Фома требует предоставления ему свободы, хочет уйти из дела, Маякин принуждает его остаться, всеми сред­ствами желая сделать из него «человека».

Действие Фомы — «хочу освободиться», «хочу вы­рваться», сталкивается с противодействием Маякина — заставить подчиниться, заставить служить своему делу, своему классу. В этой борьбе двух характеров, двух воль заключается, как мы выше показали, и основной идейный стержень повести.

Итак, вы знакомитесь со всей жизнью Фомы Гордеева,

**Стр. 115**

разбираетесь в его мыслях и поведении, отмечаете все ска­занное автором в отношении ее характеристики, устанав­ливаете, сколько ему лет, какая у него внешность, как он одет. Здесь может быть и известное уклонение от прямых указаний автора, в зависимости от индивидуальности ис­полнителя, но основными качествами —известным обая­нием, горячностью, пылкостью темперамента — исполни­тель роли Фомы обладать должен. Основной внутренней чертой его, жизненным стремлением является любовь к правде, страстные поиски ее, что заставляет его вступить в борьбу с окружающими, и в первую очередь с Маякиным.

ДЕЛЕНИЕ ПО КУСКАМ

Перепишите слова роли на правую сторону тетради, а слева оставьте чистую страницу для записи и начните разбор мыслей и событий, происходящих в отрывке.

Первый кусок. Маякин и Фома сидят за столиком друг против друга, а может быть, сначала входят, затем садят­ся. Маякин подзывает «человека» — официанта **1**, заказы­вает. Это первый кусок — «подготовка к борьбе». Остано­витесь на этом первом куске и не идите дальше, пока он не будет звучать у вас правдиво, пока слова образа не станут настоящими собственными словами и вы не почувствуете себя сценически покойными, свободными.

Внешне спокойный и подобранный Маякин пригляды­вается к Фоме, стараясь определить, какова сила против­ника, которого ему предстоит одолевать, насколько разго­рячен конь, которого он должен обуздывать. Фома выхо­дит с «буйным чувством протеста, которое едва сдерживал в себе», — таковы слова автора, характеризующие состояние Фомы. Исходя из этого, первые же реплики мы долж­ны своеобразно окрасить: готовящийся, осторожный Мая­кин скажет «человечек» и закажет «квасу бутылочку», как бы прикидывая, какое это произведет на Фому впечатле­ние, и в ответ «а мы — коньяку» — приказ Фомы — про­звучит вызовом в соединении с еле сдерживаемым волне­нием. Это «коньяку» произносится Фомой и на зле Маякину и для храбрости, так как Маякин внушает ему и страх, смешанный с уважением, и злобу. Весь первый кусок

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Без «полового» в крайнем случае можно и обойтись, но лучше ввести его, тем более, что для исполнителя это будет полезным упражнением.

**Стр. 116**

до слов Фомы «папаша крестный» и т. д. будет «при-мериьанием», «взвешиванием сил противников», и задачей актера, играющего Маякина, будет определить, насколько зарвался Фома, а Фомы — «сдержаться», чтоб не сорвать предстоящего разговора.

Второй кусок начинается со слов Фомы: «Папаша, бы человек умный, я уважаю вас за ум». Фома ищет подхода, как лучше убедить Маякина отпустить его; Маякин же, чувстнуя его замешательство, подсмеивается над ним, под­дразнивает, чтобы заставить его высказаться.

Третий кусок — со слов Фомы: «Вот что, папаша, или вы дайте мне полную волю...» У Фомы вырывается все, что у него накопилось, что он сдерживал, главное его желание— уйти на волю, добиться от Маякина разрешения отдать свои капиталы, которые держат его в плену, развязаться с этой жизнью. Маякцн стремится найти доводы, чтобы под­чинить Фому, заставить его понять свои интересы.

Четвертый кусок — новый способ воздействия — со слов Фомы: «Ну, хорошо, ладно, не хотите вы этого». Просьбы сменяются угрозой Фомы все пропить, все спустить и угро­зой Маякина посадить Фому в сумасшедший дом. Борьба разгорается, и Маякюн выпускает когти.

Пятый кусок — со слов Фомы «чем хвалишься». Вопрос о детях — самый больной для Маякина. У Фомы стремление отомстить за свое унижение, у Маякина — все преодолеть и поставить на своем.

Шестой кусок — «разрыв»—'начинается со слов Фомы: «Я все сказал, а теперь уйду». Конец куска — слова: «А научить настоящему не можешь».

Фома не находит у Маякина ни понимания, ни «прав­ды», которой он страстно и буйно ищет, и они расходятся, еще более враждебно настроенные друг против друга, чем при начале встречи.

Пусть исполнители проверят каждый свою линию дей­ствия, пусть эти действия сопровождаются выявлением под­линных чувств исполнителей.

Правды чувств — вот чего должны мы добиваться; на основе сочувствия и сопереживания образу сделать мысли и чувства образа своими — вот в чем задача актера'.

Возвращаясь к этой проблеме, я не могу не вспомнить характерного вопроса, заданного мне одним участником или руководителем колхозного драматического коллектива на конференции в редакции журнала «Колхозный театр».

**Стр. 117**

Молодой актер-кружковец спросил меня:-«А можно ли ак­теру, когда нужно плакать по пьесе, потихоньку нюхать лук? Мы это у себя практиковали. Слеза идет настоящая, и эффект получается значительный».

В этом наивном, на первый взгляд, вопросе кроется очень серьезная проблема.

Мы требуем от актера подлинной, настоящей правды чувств. Искусство есть только там, где есть правда, искрен­ность. Если слезы будут искренними — пусть будут слезы, если их нет — не надо, пусть зритель увидит ту степень огорчения действующего лица, которая есть у вас внутри, а лук это не искусство, это жульничество. Вы должны сочувствовать образу, живя его жизнью, тогда и умом и сердцем зритель будет сочувствовать, сопереживать с нами. А такие вызванные луком слезы — это раздражение слезной железы, ни ум, ни сердце здесь ни при чем, это обман. А обмануть зрителя, тем более неискушенного, не­трудно; мало того — можно не только обмануть его, но и развратить его вкус.

Вот почему мы — и исполнители и руководители — должны быть требовательны к себе. Мы знаем, например, как сравнительно легко вызвать в публике смех; мы часто с огорчением наблюдаем, как нередко безвкусный и грубый трюк сопровождается смехом, иногда даже аплодисментами зрителей.

Нередко бывает, что неплохой, часто наделенный при­родным юмором актер, идя на поводу у такого дешевого приема, штампуется, его юмор, может быть, прежде прав­дивый, со временем грубеет, становится шутовским и в ре­зультате прививает зрителю дурной вкус.

Мы должны всячески бороться и перевоспитывать таких разухабистых «комиков», которые, начиная с грима и кон­чая звуком голоса, стараются показать, что «вот-де я ка­кой смешной и веселый».

Настоящий юмор — в серьезе, непосредственности, в мягкости и простоте.

Поверьте, что и тогда публика будет смеяться. Только этот смех будет носить другой характер. Смеясь, зритель будет чувствовать, что на сцене перед ним занимаются ис­кусством, что художественный образ, заставляющий его смеяться, создан настоящим художником. И зритель будет вам благодарен за этот смех, и уважение его к вам с каж­дой сделанной вами ролью будет возрастать, тогда как в

**Стр. 118**

первом случае с «комиком» дело будет обстоять как рае наоборот. Смеяться-то зритель, быть может, будет, но вый­дет из зала в лучшем случае с такой оценкой: «здорово такой-то дурака валял». Понятно, что искусство здесь ни при чем.

Произведенный нами выше разбор отрывка должен был служить цели освоения образов, превращения их в «плоть и кровь» (Щепкин).

Техническая сторона работы над ролью принята такая: слова роли переписываются на одной стороне тетради, там же переписываются полностью слова партнера, другая сто­рона остается чистой для записей.

Роль делится на куски; кусок определяется сменой сце­нической задачи; задача записывается на чистой стороне листа, разделенного на три графы. В первой графе опреде­ляется и записывается действие—«что делаю», во второй—­для чего (хотение), и в третьей, уже в процессе репетиций, записывается одобренная форма действия—«как», «приспо­собление». Для каждого куска следует (не сразу, тщатель­но отобрав) найти характеризующее его короткое назва­ние, так сказать, попадающее в точку. Название это долж­но вскрывать смысл содержания куска и может быть вполне условным, — оно как меткое прозвище, которое дают че­ловеку.

Итак, устанавливая куски в роли, находя основную за­дачу в каждом данном куске, отбрасывая все второстепен­ное, мы приходим к определению ряда действий и хотений, и перед нами начинают вырисовываться центральное веду­щее действие и та цель, к которой роль стремится на про­тяжении всего отрывка или пьесы, т. е. мы находим то, что принято называть сквозным действием роли. Попутно производимый нами разбор взаимоотношений действующего, лица со всем его окружающим помогает нам в определении его сквозного действия.

Разбив роль на куски, определив содержание их, наме­тив задачу в каждом куске и основную линию всей роли, как бы проходящую через все куски,—сквозное действие,— мы одновременно устанавливаем большую или меньшую сте­пень важности куска. Чем ближе задача куска к сквозному действию, тем важнее кусок. Не следует понимать так, что более важный кусок нужно играть лучше, а менее важный можно и похуже сыграть. Каждый кусок, даже наименее важный, представляет собой частицу, которая не может

**Стр. 119**

быть изъята из роли, иначе разрушится весь образ в целом.

Также неверно, если оценка важности кусков в нашей игре будет проявляться так: «Вот я играю главное, а вот сейчас второстепенное»; так сказать, главный кусок — громко и напористо, а проходной — легковесно и быстро. Напротив того, очень часто бывает, что верное раскрытие кусков потребует обратного звучания.

Для того чтобы верно вскрыть текст, нужно понять, какая мысль за ним кроется, нужно разобрать, не только в каком состояний человек произносит эти слова каково его отношение к партнеру, но и в каких обстоятельствах он говорит данные слова. Мы сказали, например, что в первом куске отрывка. Фома волнуется, сдерживается, пытается разрешить вопрос с Маякиным мирно, так как кругом народ в трактире, все это определяет характер разговора в начале отрывка.

Нужно тщательно разобраться в каждом отдельном ку­ске, чтобы в результате воспроизвести действительно жи­вого человека, и живого, как говорит Щепкин, не только телом, «но и умом и сердцем». И самое главное, все это не только' нужно понять и оговорить, но и суметь ощу­тить всем своим существом, воспроизвести, сделать орга­ническим.

В этом и заключается репетиционный процесс. Начиная с периода застольной работы **1** и кончая репетициями на сцене, мы осваиваем намеченные отношения, из которых складывается образ, мы примериваемся, пробуем «влезть в кожу образа».

В старину репетиция называлась «пробой». Это очень хорошее и верное название для работы над ролью. Мы пробует со всем увлечением, непосредственностью и одно­временно внутренней подготовленностью ухватить образ, сделать его органичным, убедительным и, так сказать, фи­зически выразить то, что мы поняли и разобрали умом и что в еле уловимых формах, какой-то частью своего суще­ства ощущали в самом начале работы.

Итак, сложив все части: и основные отношения и все

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** В период застольной работы главный упор делается на раз­бор и фантазирование образа, определение сценических задач и кусков (смена задачи есть смена куска), на установление основной сценической задачи, называемой «сквозным действием» (об этом бу­дет сказано дальше).

**Стр. 120**

менее важное, что нами не указано, но что должно быть оговорено в процессе репетиции, освоив все это, мы смо­жем сказать, что кусок этот нами раскрыт. Вы не долж­ны пока думать о том, как повернуться, какой сделать жест рукой, какое повышение или понижение должно быть в голосе. Но понять отношения, понять задачу, мысль, подтекст и непосредственно стараться воздействовать на партнера, увлекаясь задачей искренне, по-настоящему,— вот ваша цель. Тогда родятся и истинные звуки голоса и верные жесты.

Органическая, правдивая жизнь на сцене, как мы помним, невозможна без наличия сценического общения между партнерами. Эта задача сразу же встанет перед нами, как только мы начнем работу над отрывком. Мы должны добиться, чтобы исполнители общались, чтобы между ними была живая, органическая связь. Только тогда речь будет живой, поступки правдивыми, когда они будут вызываться партнером и для партнера.

Очень трудно рассказать, как именно должна протекать работа. Повторяйте, возвращайтесь, добейтесь с самого на­чала «правды чувств», не идите дальше, пока самое требо­вательное чувство контроля и ваше и руководителя не бу­дет удовлетворено. Потратьте несколько репетиций на то, чтобы завязалось живое общение между партнерами, чтобы текст был не главным, а частью, и незначительной частью, той жизни, которая протекает за текстом и его, так ска­зать, порождает.

Не спешите с текстом, ищите, как без слов осуще­ствляется физическая задача, как они садятся за столик, пьют, взглядывают друг на друга.

Найти верное, правдивое раскрытие роли в маленьком куске — это значит проложить путь к работе в целом; и, наоборот, соврать вначале, допустить неправду, хотя бы маленькую, — это значит придти к неправде большой. Не может быть в роли так, что вот здесь, в этом месте прав­див актер, а здесь фальшив: раз сфальшивил — значит все испортил, и в таком случае, как сказал Щепкин, «тебя надо будет сейчас же, как ненужную дрянь, выкинуть вон».

Но он говорил это уже о спектакле, о готовой роли. Во время подготовки, когда вы пробуете, вы можете ошибаться, уклоняться в сторону. Здесь режиссер и ваш само-' контроль должны указать, что годится и что мешает осваи­ванию образа, где интонация и жест верны, где фальшивы

**Стр.121**

и что надо изменить, чтобы найти именно то, что нужно, и от куска к куску, отбирая верное и развивая его, отбрасывая ненужное, постепенно создавать верное пове­дение вашей роли, устанавливать ее рисунок.

СТЕПЕНЬ ВАЖНОСТИ КУСКОВ И ГРАНИЦЫ МЕЖДУ НИМИ

Следует указать, что границы между кусками в про­цессе овладения ролью должны стать решительно незамет­ными. Можно репетировать в течение некоторого времени тот или другой кусок в отдельности, вскрывая его, но за­тем необходимо установить такие органические переходы из куска в кусок, чтобы было совершенно невозможно определить постороннему наблюдателю, где же кончается один кусок и начинается другой. Должна быть установлена единая непрерывная линия жизни образа. Как не может быть провалов в жизненном поведении человека, где пере­ход из одного состояния в другое всегда совершается в ор­ганической связи с предыдущим, так не должно быть про­валов и в сценической жизни образа, где все должно быть основано на воспроизведении жизненной правды.

Верное нахождение переходов из куска в кусок столь же важно, как и верное вскрытие самого важного куска в роли. Но, как уже сказано, по отношению к образу в це­лом нет кусков более или менее важных: куски, их гра­ницы, переходы между ними—'Это как бы секрет исполни­теля, это технический процесс работы, которого зритель касаться не должен; до зрителя должен дойти живой, ху­дожественный образ, живое поведение человека на сцене. Это как бы тот первоначальный рисунок, который набра­сывает художник карандашом или углем. Рисунок этот по­том уступит место перу или краске, сотрется и станет не­видимым для зрителя. Это та линия форм, по которой бу­дут распределяться свет и тени, вся композиция картины в целом.

Для исполнителя же необходимо установить, что более важно и что менее важно в роли, понять, где основное, оценить куски роли, расставить на них «ударения».

Приведем пример. Если вы хотите построить дом, то вы прежде всего устанавливаете главное — жилое помещение, комнаты; все остальное — чердак, крыльцо, наружные украшения и т. д. — необходимо, но менее важно для строе­ния в целом. Мы знаем, что определенной величине дома

**Стр. 122**

должен соответствовать известный размер пристроек, окон и вообще всех его частей. Лишить их соответствия, сделать часть больше целого — значит создать уродливую построй­ку. Можно, конечно, лишить дом жилой основы и вы­строить один чердак, но тогда изменится главный смысл постройки, — это уж будет не дом, а, скажем, голу­бятник.

Так и в роли необходимо соответствие частей, соблю­дение пропорций, без чего нельзя понять роль и сделать ее понятной для зрителя. Сделать более или менее важной ту или иную часть роли, выдвинуть на первый план или, наоборот, затушевать ту или иную характерную черту за­висит от актера и режиссера, от их отношения к изобра­жаемому образу. Это и есть то, что называется трактов­кой (толкованием) роли.

И если нами при разборе произведения установлена та идея, ради которой мы это произведение ставим, если мы нашли главную мысль пьесы или отрывка, то этой идее, этой мысли должны быть подчинены все части нашей ра­боты и вся работа в целом.

Здесь мы сталкиваемся прежде всего с отношением ав­тора к изображаемой им действительности **1**, затем, изу­чая данную действительность, устанавливаем свое собствен­ное к ней отношение, творчески дополняя и, если нужно, исправляя автора в толковании данной действительности,

**Разбор роли Подхалюзина**

Перейдем далее к роли Подхалюзина из комедии Ост­ровского «Свои люди — сочтемся».

Работа над этой ролью обязывает нас не только к вни­мательному прочтению и разбору данной пьесы, но и к ознакомлению с творчеством Островского и по другим его пьесам. Прочтите «Грозу», «Доходное место», «Правда хо­рошо, а счастье лучше», «Не все коту масленица» и т. д. Таким образом вы расширите свое представление об изоб­ражаемой Островским действительности и сможете судить о нем уже не по какому-либо одному, а по целому ряду его произведений. Это даст вам возможность глубже про

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Сюда входит ознакомление с наибольшим количеством произ­ведений автора, над которым мы работаем, с его миросозерцанием, отраженным в его творчестве, личной жизни, переписке и других материалах.

**Стр. 123**

и разобраться во взаимоотношениях и характе­рах действующих лиц данной пьесы. А так как в учебную работу безусловно войдут отрывки из пьес или целые пьесы Островского, то хотя бы примерный разбор его творчества является необходимым.

Главными персонажами в пьесах Островского обычно являются купцы, их жены, дети, приказчики, свахи, при­слуга, мелкие чиновники, стряпчие, приказные, реже встречаются помещики, актеры и актрисы.

Островский в своих произведениях с поразительной ху­дожественной силой воссоздает перед нами давно ушедший от нас мир. Дикие хищники, крупные и мелкие, пресмы­кающиеся, пожиратели и их жертвы, хитрость, тупость, жестокость и подобострастие сплетаются в его произведе­ниях в страшных и смешных формах.

Глубочайший смысл происходивших социальных собы­тий, рост капиталистических отношений в стране, форми­рование восходящего класса — буржуазии, все сложные взаимоотношения перестраивающегося общества,— словом, вся жизнь прошлого столетия раскрывается для нас в про­изведениях Островского.

Наряду с раскрытием отрицательных, темных сторон жизни Островский показывает нам и новых людей, борю­щихся с этой действительностью. Таковы, например, Жадов в «Доходном месте», Мелузов в «Талантах и поклонниках». Хотя некоторые из этих образов написаны бледнее других, а мир таких людей, как Мелузов, меньше знаком Островскому, тем не менее ясно, что симпатии и любовь его на их стороне.

Знакомясь с эпохой и творчеством Островского, мы должны познакомиться с высказываниями о нем знамени­того критика и публициста Добролюбова. В своей статье «Темное царство», посвященной творчеству Островского, Добролюбов пишет:

«Наружная покорность и тупое, сосредоточенное горе, доходящее до совершенного идиотства и плачевнейшего обезличения, переплетаются в темном царстве, изображае­мом Островским, с рабской хитростью, гнуснейшим обма­ном, бессовестнейшим вероломством. Тут никто не может ни на кого положиться: каждую минуту вы можете ждать, что приятель ваш похвалится тем, как он ловко обсчитал и обворовал вас, компаньон с выгодной спекуляции легко может забрать в руки все деньги и документы и засадить

**Стр. 124**

своего товарища в «яму» за долги, тесть надует зятя при­даным, жених обочтет и обидит сваху, невеста-дочь прове­дет отца и мать, жена обманет мужа,— ничего святого, ничего чистого, ничего правого в этом темном мире: гос­подствующее над ним самодурство — дикое, безумное, не­правое — прогнало из него всякое сознание чести и пра­ва... И не может быть их там, где повержены в прах и нагло растоптаны самодурами человеческое достоинство, свобода личности, вера в любовь, в счастье и святыня че­стного труда».

Слова эти прямо и непосредственно относятся к той пьесе и роли, над которой зам предстоит работать, — к комедии «Свои люди — сочтемся» и роли Подхалюзина-.

Нужно прежде всего внимательно прочесть пьесу и по­говорить о содержании ее, стараясь рассказать в простых и кратких словах, что в ней происходит, затем опреде­лить, какие события являются первостепенными, главными и какие менее важными.

Из первостепенных событий мы должны отобрать самое главное, основное — то, что мы будем называть темой пьесы.

Что происходит в пьесе?

Липочка, дочь богатого купца Большова мечтает выйти замуж за «благородного», сваха находит жениха и прино­сит известие об этом Липочке и ее матери. Приходит в гости «стряпчий» Ризположенский, и, наконец, появляется хозяин дома, «сам» большое. Оставшись наедине с Ризположенским, он сообщает ему о своем намерении объявить­ся несостоятельным и договаривается об осуществлении так называемого «злостного банкротства», нанимая для этого Ризположенского как специалиста по такого рода «делам» (смысл такой операции заключался в том, что какой-либо человек, скрыв свое имущество, объявлял себя несостоя­тельным, имущество же обычно переводилось на имя под­ставного лица).

Такой злостный банкрот (первоначально пьеса «Свои люди—сочтемся» так и называлась — «Банкрот»), в свое время набравший, пользуясь доверием к себе, к своей тор­говле, известную сумму денег в кредит (в долг) и объявив­ший себя несостоятельным, отказывается от уплаты долгов вовсе, либо отделывается какой-то частью, уплачивая, как в данном случае, десять копеек за каждый взятый в долг рубль. Кредиторы могли не соглашаться на такие условия,

**Стр. 125**

и тогда они держали «банкротов» в «яме» — долговой тюрьме, но, так как тот не платил долга полностью, кре­диторы, считая для себя выгодным получить хоть часть, долга, обычно приходили к соглашению с должником, и в руках злостного банкрота оставалась чистая прибыль (фак­тически взятые в долг и не отданные деньги).

Подставным лицом Большое по совету стряпчего выби­рает своего старшего приказчика Подхалюзина. Большой осторожно выясняет отношение к себе пришедшего Подхалюзина, постепенно наводит разговор на участившиеся случаи «банкротства», «финансовый кризис» того времени и, наконец, прямо предлагает мошенническую сделку, обе­щая поделиться «барышами». Подхалюзин принимает пред­ложение. Дело, как говорится, «заметано».

Во втором акте начинает действовать Подхалюзин. Мальчик Тишка прибирает контору и рассказывает о жиз­ни в доме Большова. Подхалюзин приходит и, предвари­тельно «поучив» Тишку, посылает его за водкой для стряпчего, прихода которого он ждет. Оставшись один, он говорит монолог, из которого мы узнаем о его любви к хозяйской дочке Липочке и о задуманном сватовстве. При­шедшего Ризположенского он подкупает, обещая ему сум­му, вдвое больше обещанной Большовым. Фоминишна и свала проходят через контору и рассказывают друг другу о своей жизни. Далее Подхалюзш подкупает сваху, кото­рая обещает расстроить намечающийся брак Липочки с «благородным» женихом, и, наконец, встретившись с Боль­шовым, он так «обходит» его своей «почтительностью», смирением, прикидывается таким честным и благородным влюбленным, что большое отдает за него дочь. В третьем акте Большое готовит сюрприз своему семейству. Липочка ждет визита жениха («благородного»). Приехавшая сваха, купленная Подхалюзиным, сообщает о расстройстве сватов­ства большое, вызвав Ризположенского и Подхалюзина, представляет последнего в качестве жениха. Разгромив со­противление семьи, он оставляет Подхалюзина и Липочку наедине. Подхалюзин объясняется Липочке в любви и увле­кает ее обещаниями жить «по моде» и без родителей. Ли­почка соглашается. Происходит семейное торжество я окончательная договоренность о передаче имущества и об оплате долгов по десяти копеек за рубль. Обратите внима­ние на то, что в этой сцене (одной из самых существенных для пьесы) звучат в устах Подхалюзина слова,

**Стр. 126**

определяющие название пьесы: «Как-нибудь сочтемся, помилуйте, свои люди».

Наконец, в четвертом акте мы видим счастливых супру­гов, живущих «по моде», в новом «собственном» доме. Здесь Подхалюзин рассчитывается со свахой, надувая ее. Затем принимает временно выпущенного из «ямы» тестя. Оставаясь внешне почтительным, он вместе с женой пред­лагает «тятеньке» потерпеть и посидеть в тюрьме, пока кредиторы не согласятся на предлагаемые условия. Покон­чив с тестем, он «рассчитывается» со стряпчим, так же как со свахой, и, выгнав его, обращается к публике в пол­ном сознании своей правоты и достоинства со словами: «А вот мы магазинчик открываем: милости просим» и т. д.

Так сосчитались «свои люди».

Две цепи событий, как мы видим, проходят через всю пьесу — злостное банкротство Большова и замужество Липочки.

Важнейшей линией является первая — банкротство; вто­рая— замужество — тесно переплетается с первой, но на­ходится в подчиненном положении.

Все остальные сцены, не говорящие непосредственно о банкротстве или замужестве, не развивающие действия по этим линиям пьесы, являются третьестепенными. Например: Тишка, рассказывающий о своей жизни и заработках (второй акт), рассказ Ризположенского о пропаже дела из суда (первый акт), сцены Фоминишны с Большовым и со свахой (второй акт).

Это не значит, как уже сказано, что такие куски в пьесе можно играть небрежно, фальшиво, кое-как, — нет, эти куски служат характеристикой обстановки, действую­щих лиц и т. д. и должны быть сыграны так же правдиво и тщательно, как и основные. Но мы должны учесть их за­висимость от основной темы пьесы и в работе над спек­таклем должны следить, чтобы эти куски не перевешивали и не привлекали к себе внимания зрителя больше, чем это следует по сравнению с основными кусками пьесы.

Итак, главным событием в пьесе служит банкротство Большова. Это основная тема пьесы, то, о чем в ней гово­рится.

Для того чтобы раскрыть идею пьесы, ее внутренний смысл, скрывающийся за внешними событиями, поступками действующих лиц, мы должны определить, каково отноше­ние автора к изображаемой им действительности.

**стр. 127**

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ ПЬЕСЫ

Свою пьесу Островский назвал комедией.

Если пьеса «Гроза» — драма, которая вызывает в нас страх, гнев, слезы сочувствия к гибнущим героям, то в ко­медии «Свои люди — сочтемся» 'Островский внушает нам отвращение и презрение к изображаемым людях, застав­ляет нас смеяться над ними, и смеяться зло. Это наше от­ношение должно определить идею спектакля, т. е. опреде­лить то главное, что должны мы сказать зрителю данным спектаклем.

Для этого вслед за разбором внешних событий пьесы рассмотрим, какими внутренними побудителями вызываются именно данные действия, данные события.

Все действующие лица в этой пьесе стремятся к личному благополучию, хотят урвать от жизни свой кусок сладкого пирога. Деньги, нажива за счет чужого труда, «жизнь по моде» — таковы идеалы этих людей; они смешны, про­тивны и жалки для нас, и так же относится к ним в этой пьесе и сам Островский.

В сценическом осуществлении пьесы, в работе над спек­таклем, который может быть определен нами как сатири­ческая комедия, следует быть очень осторожным. Не нуж­но увлекаться односторонним изображением жестокости, самодурства, лицемерия. Все это живые, реальные люди, которые вовсе не задумываются над тем, добро или зло делают они; для «их добро все то, что помогает достигнуть им их цели, и зло — все, что им мешает. Внешне эти люди могут быть добродушны и даже не лишены черт внеш­ней привлекательности. Но объективно, не сами по себе, а по той социальной роли, которую они выполняют как пред­ставители своего класса эксплоататоров, живущих за счет наживы, за счет чужого труда, они, конечно, глубоко от­рицательны. Ощущение зрителем отрицательности этих людей будет тем сильнее, чем правдивей вы будете изобра­жать их и чем меньше вы будете пугать ими зрителя. Ста­райтесь приблизиться к правдивому изображению характе­ров Островского.

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ И ПОВЕДЕНИЕ КАЖДОГО ДЕЙСТВУЮЩЕГО ЛИЦА

Итак, погоня за наживой, за личным обогащением, «грызня» за «сладкий пирог», звериный эгоизм, отрицание всего, кроме личного благополучия, — такова подоплека

**Стр. 128**

происходящих в пьесе событий. «Человек человеку волк»— эта основа буржуазной морали составляет основной внут­ренний смысл, идею пьесы и спектакля.

Теперь посмотрим, кто является главным носителем этой идеи (наживы) в действии и столкновение чьих имен­но интересов вызывает борьбу, главный -конфликт в „пьесе, в результате чего эта идея наживы становится живой, ощу­тимой.

Большое прикидывается несостоятельным, чтобы разбо­гатеть (за счет кредиторов). Так мы можем определить сквозное действие главного действующего лица, стержень, на который нанизано все происходящее в пьесе.

Из этого действия вырастает противостоящее ему контрдействие Поцхалюзина — его стремление использовать банкротство хозяина к своей собственной выгоде; на тот же стержень нанизываются сватовство и женитьба Подха-люзина на Липочке. Отец отдает за него Липочку потому, что это выгодно материально: спокойнее и вернее пород­ниться с «подставным лицом», «свой человек не обманет». Подхалюзину женитьба также выгодна: тут и приданое и лестно — хозяйская дочь, в которую к тому же и влюблен, не говоря уже о> том, что это сразу закрепляет за ним все большовскис капиталы. Сваха и стряпчий стремятся заработать и с того и с другого — кто больше даст. И, на­конец, Липочка рвется из дому, лишь бы замуж и жить «по модному». Да и мамаша и Фоминишна, наиболее безо­бидные существа в пьесе, мечтают о замужестве Липочки, как о тихой жизни по-старинке. Тишка — тот просто ма­ленький Подхалюзин, проходящий «огонь, и воду, и медные трубы» приказчичьей жизни.

Действия всех этих людей тесно переплетены с главным сквозным действие/а Большова и контрдействием Подхалю-зина, развивающимися в такой последовательности: 1) ре­шение Большова объявить себя несостоятельным при по­мощи Ризположенского и Подхалюзина; 2) подкуп свахи и стряпчего Подхалюзиным с целью обмануть хозяина в договоре и расстроить брак Липочки с «благородным»; 3) обещания Большова выдать дочь замуж за Подхалю­зина; 4) объяснение и семейное торжество (помолвка), свя­занное с передачей имущества Подхалюзину (соединение даух важнейших линий, узловой момент пьесы); 5) торже­ство Подхалюзина. Зять и дочь отправляют отца обратно в тюрьму, жалея «накинуть цену» за выкуп его оттуда.

**Стр. 129**

Переходя теперь от разбора пьесы непосредственно к роли Подхалюзина, попробуем установить, что и для чего делает данное лицо в каждом отдельном куске и какова цель каждого его действия.

Таким образом должна выявиться главная линия — сквозное действие Подхалюзина — и одновременно опреде­литься основная характеристика его.

Первая сцена в роли Большова — это одиннадцатое и двенадцатое явления первого акта, в которых действуют Подхалюзин и Ризположенский, Большое и Подхалюзин.

В этих сценах большое прощупывает намеками отно­шение Подхалюзина к затеянному банкротству. «Вот тут и торгуй». «Ты-то как к этому относишься?» — говорит он, читая в газетах о случаях злостного банкротства, выспрашивая .все настойчивей об его отношении. Наконец, он по­лучает согласие Подхалюзина «помочь», т. е. сговаривается с ним о незаконной сделке и фактически передает в руки Подхалюзина ведение всего этого дела.

Мы видим из слов Подхалюзина (например, «газету-то только пакостят, на все 'купечество мораль**1** эдакая»), что он вначале неодобрительно относится к фактам банкрот­ства. Затем, как бы против воли, долго прикидываясь не­понимающим, безответным, подначальным, он соглашается. Когда мы говорим «прикидываясь», то тем самым устанав­ливаем, что Подхалюзин неискренен, что у него есть ка­кая-то скрытая мысль. Какая же это мысль? А та, что Подхалюзин понимает положение хозяина и ждет от него этого предложения; очевидно, стряпчий Ризположенский с ведома самого Подхалюзина назвал Вольтову его канди­датуру в качестве подставного лица. Это предложение вы­годно Подхалюзину, оно нужно ему для того, чтобы окру­тить, объегорить Большова, влезть в доверие, получить на свое имя закладную на дом и лавки и пр. Для того, чтобы Большое не догадался об этих намерениях, чтобы он не рас­кусил плана Подхалюзина, последний делает вид, что не одобряет всего этого, но из любви к хозяину, из благодар­ности за его благодеяния и заботу он соглашается.

Такова суть, внутреннее содержание этой сцены, кото­рую, скажем, можно определить названием «волк в овечьей

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Слово «мораль» у персонажей Островского часто употреб­ляется в смысле понятия «стыд», «пятно», по чисто внешнему сход­ству с русским корнем «марать» (пачкать).

**Стр. 130**

шкуре» или «два дельца»: один большое — матерой, старый волк, и второй Подхалюзин — прикидывающийся любящим, преданным и благодарным воспитанником и скры­вающий от старика молодые и очень крепкие зубы.

Но не вздумайте играть Подхалюзина неискренним, по­казывать его подоплеку, — наоборот, он должен произво­дить впечатление прямодушного, веселого, рубахи-"парня, иначе его раскусит Большов и не доверит ему дела, его раскусит зритель и потеряет интерес к росту, развитию образа.

Обе сцены первого акта должны быть сыграны так, что­бы и в голову никому не пришло, что этот приятный по внешности, хороший малый, «молодец» окажется впослед­ствии таким «пройдохой».

Первый выход Подхалюзина — это появление «молодца-приказчика», который держится скромно, почтительно, но с сознанием собственного достоинства; у него видная фи­гура, приятная внешность, внушающий доверие голос. В нем не должно быть подобострастия, приниженности, скользкости. Большов в первом куске должен как бы лю­боваться им и как бы гордиться перед Ризположенским тем, что воспитал такого «ученика». Кусок этот длится до чте­ния газеты. Отвечаем на вопрос, «что делает» Подхалюзин в первом куске. Он рассказывает, как идет работа в лав­ках. Для чего? Чтобы успокоить хозяина.

Как он делает это, выясняем в результате работы над этим куском, исходя из учета отношений Подхалюзина к окружающим. Отношение к хозяину очень почтительное; с Ризположенским он приветлив, но немного сверху вниз; в доме у хозяина — не сядет без специального приглаше­ния (обе сцены проводит стоя), весел, бодр, картуз в ру­ках; главная мысль первого куска: «все благополучно, по­никаем, как торговать». Возьмем такой разговор: «Ви­дишь, чуть дело подходящее, покупатель... подвернулся... взял... и накинул рубль или два на аршин... а зазевается — так никто не виноват, можно, говорю, и просто через ру­ку лишний аршин раз шмыгнуть». Большов с удовольствием подхватывает: «Все единственно: ведь портной украдет же».— «Украдет», — подтверждает Ризположенский. И все очень довольны. Это принципы торговли: не обманешь — не продашь. Но это должно быть «между нами», это «сек­реты от покупателей». Для того чтобы определить, как вести этот кусок, нужно учесть все сказанное и многое

**Стр. 131**

другое, что исполнитель и режиссер применительно к ис­полнителю нафантазируют в отношении образа Подхалю­зина.

Второй кусок — чтение газеты и перечисление имен банкротов—может быть назван «кризис». Поцхаяюзин ждет. Он сдержан, собран. Вообще он неодобрительно от­носится к этим методам обогащения, но в данном случае ему этот кризис выгоден, и он ждет возможности погреть руки. В принципе он противник таких методов и так дей­ствовать не будет; он будет разворачивать торговлю, мо­жет быть, превратится в фабриканта, промышленника, вооб­ще будет действовать, а не набирать деньги, чтобы на печи лежать. Он дает сведения о состоянии задолженности каж­дой называемой обанкротившейся фамилии. Это указывает еще раз на его хорошую память, на то, что он парень де­ловой. Когда Большое об одном из банкротов говорит: «Ну, да мне-то он сполна отдаст по-приятельски», Подхалюзин замечает: «Сумнительно-с». И мы склонны верить Подхалюзину, так как он, очевидно, в курсе дел больше, нежели хозяин. Во время чтения Подхалюзин слушает не­сколько огорченно, неодобрительно (важно отношение к газете). Мысль в этом куске — «не одобряю, нехорошо».

Что делает? Выражает неодобрение но поводу читае­мых объявлений, чтобы Большое не заподозрил его. И, на­конец, последний кусок — нарочно затягивает согласие, что­бы скрыть свои истинные намерения. Соглашается как бы с огорчением и крайне неопределенно, сохраняя отрицатель­ное отношение к тому, на что он сам соглашается. Центральный момент, к которому шло все действие, момент согласия «Уж коли того, а либо что, так останетесь до­вольны, себя не пожалею». И весь последующий сговор — энергичный, несколько по секрету и на большой «искренно­сти» — завершает эту встречу двух соперников. Вся пьеса строится на конфликте (столкновении) между этими двумя людьми.

Для того чтобы составить характеристику Подхалюзи­на, следует внимательно отнестись к тому, что говорят о нем окружающие. В первом акте Большое говорит о нем так: «Он малый с понятием, да и капиталец есть». «Он у меня парень-то дельный, ему только мигни, он и понимает. А уж сделает что, так пальца не подсунешь». И действи­тельно, по ходу действия мы видим, что он оправдал слова своего хозяина.

**Стр. 132**

Мы говорим, что в этой комедии нет вовсе положи­тельных персонажей, мы вместе с Добролюбовым относимся к изображаемой Островским действительности как к «тем­ному царству», но мы должны взять за руководящую уста­новку слова Добролюбова о том, что отрицательность дей­ствующих лиц комедии — это «неизбежные результаты тех обстоятельств, посреди которых проходит жизнь людей, обвиняемых нами».

И, исходя из этого, мы можем утверждать, что Подхалюзин, являющийся «героем» этой пьесы, не лишен ряд положительных свойств: не говоря о том, что он бесспорно обладает приятными внешними свойствами, он вдобавок очень умен, отсутствие образования заменяется в нем природной сметкой. Во втором акте, который нам предстоит разобрать, мы просто любуемся его изворотливостью, уменьем воздействовать на людей, его способностью найти в каждом его «слабую струнку» и играть на ней. Мы видим, как он виртуозно обводит вокруг пальца всех своих партнеров: где лаской, где грубостью, где осторожным словцом, где слезами он добивается того результата, который ему нужен. И боевая старая сваха, и своенравный Большое, и прожженный стряпчий, тончайшая бестия, — все падают жертвой Подхалюзина, ум и хитрость которого не признать мы не можем. Относясь к Подхалюзину отрицательно, мы видим тем не менее в нем талантливого человека.

Выше мы уже определили сквозное действие Подхалю­зина. Попытаемся теперь показать, как развиваются дей­ствия его и как из отдельных задач в кусках складывается основная, ведущая задача Подхалюзина.

Во втором действии в сцене Подхалюзина с Тишкой оп­ределяем, что делает Подхалюзин — «учит» Тишку и посы­лает за водкой. По отношению « основной задаче кусок этот является второстепенным. Это можно назвать «под­готовкой». Теперь ответим на вопрос, что важней для Под­халюзина в этом куске — учить Тишку или узнать о стряпчем и послать за водкой. Зачем он пришел в кон­тору — чтобы заниматься воспитанием Тишки? Конечно, нет. Он ждет стряпчего и сваху, которое нужны для его главной задачи — осуществления женитьбы на Липочке. На­чало же разговора с Тишкой, как и монолог Тишки в первом явлении, является чисто проходной сценой, введенной для характеристики обстановки, в которой протекает

**Стр. 133**

действие, и для характеристики действующих лиц. Из этих сцен мы видим, как обращались в то время купцы и при­казчики с мальчиками. Делаем вывод для характеристики Подхалюзина из фразы, которую он говорит о себе: «Я, брат, сам огонь, и воду, и медные трубы прошел».

Итак, в этом первом куске задачей Подхалюзина будет послать Тишку за покупками, чтобы угостить нужных ему людей. Как он ведет себя в этом куске? Он, видимо, в «боевом» настроении, несколько возбужден. Возвращается домой (входит на сцену) с какими-то планами в голове, с Тишкой говорит между прочим, больше занят своими мыслями; состояние у него, видимо, хорошее, он даже на­чинает откровенничать с Тишкой: «Что мне твой хозяин? Я, коли на то пошло, хозяин твой...» Но вовремя одер­живается. Дело еще не закончено, и потому он не позво­ляет себе болтать лишнее. Велит Тишке сдачу взять себе на пряники, — и здесь, так сказать, маленький подкуп: ему сейчас все нужны, в том числе и мальчишка для мелких услуг.

Наконец, оставшись один, Подхалюзин впервые раскры­вает себя: он делится своими тайными мыслями и намере­ниями. Мы должны эа основу в работе над ролью Подха­люзина положить этот его монолог, из которого и основ­ная задача и ведущие черты его характера становятся для нас понятными. Две линии являются важнейшими в роли Подхалюзина: обогащение за счет производящейся незакон­ной операции с банкротством Большова и стремление же­ниться на Липочке. Раскрывается здесь и тот смысл со­циальных отношений, о котором мы говорили, приступая к работе над этой ролью.

В подтверждение сказанного нами выше, что главным обвиняемым в пьесе являются условия жизни, «обстоятель­ства, посреди которых проходит жизнь людей, обвиняемых нами» (Добролюбов), мы должны привести слова Подхалю­зина: «Да, известное дело, надо совесть знать, да в каком это смысле, понимать нужно! Против хорошего человека у всякого есть совесть, а коли он сам других обманывает, так какая уж тут совесть? Вышла линия, ну и не пло­шай!» Вот где скрыта сущность взаимоотношений между людьми в мире Островского, вот где возникает тот закон, по которому живут все персонажи этой пьесы: «человек человеку волк». «Вышла линия, ну и не плошай!.. Так рас­суждают и Большое, и Подхалюзин, и Ризположенский, и

**Стр.134**

сваха, и Тишка. «Лишь бы мне хорошо было, а что при этом придется сделать с подвернувшимся на этой моей «линии» человеком, это решительно все равно»,— так рас­суждает каждый представитель «темного царства».

В этом! же монологе, где Подхалюзин обнаруживает главную свою цель, он мечтает о женитьбе на Липочке. Но тут же мечты эти, или, как он сам говорит, фантазия, ко­торая «залезла» к нему в голову, начинают принимать вполне определенные, ощутимые формы. Тут и соображения об отсутствии 'Обещанного «благородному» жениху приданого, и перечисление собственных его, Подхалюзина, до­стоинств, и, наконец, так как на него заложены дом и лавки (на его имя, в качестве подставного лица), то «мож­но и закладной пугнуть», соображает он. И в результате, видя, что не так уж неосуществимы эти мечты, он гово­рит: «Да от эдакого удовольствия с Ивана Великого спрыг­нуть можно». Из этих слов, которые говорятся наедине с самим собой, мы ясно видим, что притворства тут нет и что со всей присущей ему ловкостью он будет. добиваться женитьбы на Липочке.

Попробуйте в этом монологе самостоятельно опреде­лить куски и переход между ними, найти название и основные мысли каждого из них.

В следующем, четвертом пилении по возвращении Тишки Подхалюзин осведомляется о свахе и узнает от Тишки, так сказать, расположение неприятельских сил: сваха «на­верху, да и стракулист (стряпчий. — И. Р.) идет».

Пятое явление — встреча с Ризположенским.

Важнейшей частью этой большой сцены является то место, где Подхалюзин спрашивает, сколько платил Большов за «механику», т. е, за осуществление ложного бан­кротства, и предлагает вдвое больше — две тысячи «за тот же самый предмет». Подхалюзин перекупает стряпчего и, зная продажность его (ведь и еще раз перекупить смо­гут), прямо запугивает: «Хвостом не вертеть туда и сюда, а ходи в аккурате». И Ризположенский действительно боится его и будет верно служить ему.

Тут же они сговариваются о том, что кредиторы не должны идти на условия, предлагаемые Большовым (десять копеек за рубль). Тот не согласен, другой не согласен — говорит стряпчий. Это значит, что он их предупредит, т. е. будет играть по отношению к Большову двойную игру - «двурушничать» в интересах Подхалюзина.

**Стр. 135**

Этого согласия Ризположенского и добивается Подха­люзин; он уводит- его к себе, чтобы договориться об осу­ществлении своей фантазии, и, очевидно, поверяет ему свою тайну — решение жениться на Липочке.

Из той же сцены мы убеждаемся в том, что Подхалюзин был связан с Ризположенским еще до начала пьесы. Вдумайтесь в слова, которыми обмениваются они:

«Р из по л о ж е н с к и и. А я думаю — забегу, мол, я к Лазарю Елизаровичу, не даст ли он мне деньжонок что-нибудь?

П о д х а л ю з и н. А за какие же это провинности?

Р и з п о л о ж е н с к и и. Как за какие провинности! Вот уж грех, Лазарь Елизарович. Нешто я вам не служу? По гроб слуга, что хотите, заставьте. А закладную-то вам вы­хлопотал? (Эту фразу, вероятно, потише говорят — это се­крет.— И. Р.)

Подхалюзин (прекращая эту тему разговора'. — И. Р.). Ведь уж вам заплачено! И толковать-то вам об од­ном и том же не приходится!»

Какова же главная задача Подхалюзина в этой сцене? Чтобы определить ее, отвечаем на вопрос: что делает Под­халюзин? Подкупает Ризположенского, чтобы при его по­мощи опутать Большова. Как он делает это? Какими спо­собами забирает он в руки стряпчего? Мы видим, что ом вначале подтрунивает над стряпчим, затем начинает под­дразнивать деньгами («а у нас вот и лишние есть»), затем переходит к прямому подкупу, угрожает (на случай изме­ны), рассказывает (в намеке) свой план действий и уво­дит для более подробных переговоров в свою комнату. Это все разные куски, разные приспособления, мысли (под­текст), но основная цель одна, и, следовательно, вся эта сцена является одним большим куском в акте.

В следующей сцене что делает Подхалюзин? Уговари­вает сваху расстроить сватовство Липочки с «благородным» женихом. Для чего? Чтобы облегчить себе возможность жениться самому, что является сквозным действием, основ­ной задачей всей роли Подхалюзина. Следовательно, эта сцена является наряду с предыдущей одной из важнейших в роли. По сравнению со сценой с Тишкой здесь актерское волнение, накал будут значительно сильнее. Содержание отдельных частей этой сцены будет определяться подтек­стом: «А не зря ли вы ездите? Мы кое-что знаем, что вам неизвестно». Раззадорив любопытство свахи, Подхалюзин

**Стр. 136**

приманивает ее другим богатым женихом из купцов, который «из живых соболей шубу сошьет» (но не говорит, что это он сам). Дальше запугивает ее неприятностями, кото­рые возникнут, когда «благородного» жениха надуют с при­даным, и, наконец, как результат всех этих стараний, по­лучает согласие свахи и дает задаток (конец куска). Так плетет Подхалюзин ту сеть, в которой должен запутаться Большое со всеми своими делами и всем семейством.

Следующая и последняя сцена второго акта (весь он в роли Подхалюзина может быть назван «Подхалюзин дей­ствует» или «Подхалюзин обрабатывает помощников») -встреча Подхалюзина и Большова.

Подхалюзин: 1) старается разжалобить Большова сво­им отношением к делу и к семье; сообщает об отказе «благородного» жениха от Липочки; 2) проявляет особен­ное беспокойство о ее судьбе, прикидывается, что ,и- поду­мать не может о возможности брака с Липочкой; 3) выра­жает полное смирение, почтение перед таким человеком, как большое, и всей его семьей (играет на смирении — одна из самых слабых струнок Большова); 4) задевает его самолюбие, высказывая предположение, ч го домашние мо­гут ослушаться воли Большова: «Олимпиада Самсоновна на меня и смотреть-то не захотят» (другая слабая сторона ха­рактера Большова — перечить ему нельзя), признается, на­конец, в любви к Липочке и получает согласие отца: «Вла­дей, Фаддей, нашей Маланьей». «Приходи к невесте, мы над ними шутку подшутим», — говорит большое. «Слушаю, тятенька», — отвечает Подхалюзин.

Так Подхалюзин блестяще осуществил свой план, ко­торый он изложил в начале второго акта, в монологе. Зная характер Большова, он сумел повернуть дело так, что старик сам сосватал его с дочерью. Подхалюзин сде­лал точно так, как и предполагал. Вспомните в монологе слова: «Потрафь я на них или взойди им в голову, завтра же под венец, и баста, и разговаривать не смей». Так и вышло. Подхалюзин умен, хитер и знает Большова, как свои пять пальцев.

Дальше перед ним остается одна задача — убедить Липочку выйти за него, не отказывать ему. Встреча с Липочкой и будет окончательным осуществлением его задачи и центральной сценой всей пьесы.

Сцену с Большовым можно поделить на части, отме­ченные нами выше. Согласно тем приемам, которыми

**Стр. 137**

опутывает Вольтова Подхалюзин, каждая из этих частей бу­дет иметь свой ответ на вопрос «для чего?» Определите их, а также найдите подтексты к этим кускам. Все они объединены, направлены к единой главной цели Подхалю­зина — заполучить Липочку.

В этой сцене важно знать, что Подхалюзин действует с расчетом, по заранее намеченному плану; но неверно бу­дет, если мы решим, что Подхалюзин здесь врет, фальши­вит. Нет, он действительно взволнован, Олимпиада Самсоновна действительно для него «барышня, каких в свете нет», и он действительно по ней «изныл весь», как он го­ворит. Так что получить согласие отца для него очень важно, это основная цель его сценической жизни. Осуще­ствление этой цели вызывает его большую и искреннюю радость.

Однако все у него строится на расчете, он знает, кого чем взять. Можно сказать, что расчет и чувство в данном случае совпадают, и он действует особенно энергично и убедительно. А вот когда в конце пьесы придет Большое просить выкупить его из «ямы», у Подхалюзина расчет возьмет верх над чувствами, ему невыгодно выпустить Большова. «Посидите еще»,— скажет он тестю.

Третий акт начинается для Подхалюзина неудачей. Он держится скромно, почтительно, как всегда; Большое объ­являет его женихом, но Липочка категорически отказы­вается. «Не пойду я за такого противного» («противного» потому, чти он в сапогах, с бородой, одет не по-модному, жилетка плохая и пр.).

Подхалюзина не особенно пугает этот отказ, так как Самсон Силыч все равно на своем поставит. Но Подхалю­зин не хочет, чтобы Липочку насильно заставили выйти за него. Он хочет получить ее согласие на брак добровольно. Оставшись с ней наедине, он раскрывает свое отношение к ней, разъясняет денежное положение ее отца, рисует пе­ред ней будущую жизнь) увлекая ее и увлекаясь сам (опять-таки играя на слабой струне Липочки — стремлении к «модной жизни»), и получает ее согласие. Счастливый осу­ществлением своей главной цели, он зовет: «Тятенька-с, маменька-с», бросается в объятия Самсону Силычу и гово­рит: «Олимпиада Самсоновна согласны». Жениха с неве­стой сажают рядом, пьют вино, кричат «горько». Большое объявляет приданое за дочерью и тут же устанавливает, сколько платить кредиторам (по десяти копеек за рубль).

**Стр. 138**

Счастливый жених не хочет и говорить о делах и произно­сит фразу, определяющую все содержание комедии: «Свои люди — сочтемся». Мы знаем, что условия эти — десять копеек за рубль — он не пропустил мимо ушей, в четвер­том акте он напомнит Болылову об этом; мы знаем также, как «сочлись» в четвертом акте эти «свои люди».

«Свои люди — сочтемся». Как раскрывается для нас смысл этого названия? Конечно, сатирически. Чтобы осмеять и обвинить людей, которые так извратили смысл этих слов, выбрал Островский название для своей пьесы.

В четвертом, заключительном акте мы видим, как Под­халюзин рассчитывается со всеми, кто оказывал ему со­действие в осуществлении его целей.

В первом явлении Подхалюзин наслаждается жизнью с молодой женой и модной обстановкой собственного дома. Сцена эта характеризует новые условия жизни Подхалю­зина и Липочки, их взаимоотношения и служит как бы введением к основному действию акта.

Если во втором акте задачей Подхалюзина было стрем­ление забрать в свои руки сваху, Ризположенского и сде­лать их своими орудиями на пути овладения Липочкой и богатством Большова, то теперь, когда цель достигнута, эти люди ему больше не нужны, и> он хочет избавиться от них, по возможности с наименьшими издержками.

Так, во втором и третьем явлениях он встречает сваху, платит ей еще сто рублей и выпроваживает. Хотение в обоих случаях одно: отвязаться от нее, не заплатить обе­щанного. Все это Подхалюзин проделывает, не теряя соб­ственного достоинства, находя даже некоторое «оправда­ние» своему поведению: «Мало ли что обещал! Я обещал с Ивана Великого прыгнуть, коли женюсь на Олимпиаде Самсоновне, — так и прыгать?»

В четвертом явлении Подхалюзин рассчитывается с Большовым. Он попрежнему почтителен с тестем: угощает его, рассказывает о своих делах, но нужной суммы денег внести за выкуп тестя из долговой тюрьмы не желает.

Ни проклятия Аграфены Кондратьевны, ни слезы ста­рика Большова на него не действуют. Ему несколько не­приятна эта сцена, но расчет прежде всего. Поразителен цинизм, с каким он торгуется с Большовым, поразительно отношение Липочки к собственному отцу.

Обратите внимание на реплику Большова (в ответ на отказ Подхалюзина и Липочки выкупить его из «ямы»):

**Стр.139**

«Люди ли вы?» и ответ Липочки: «Известное дело, тятень­ка, люди, не звери же».

Определите задачи в этой сцене так, как мы это де­лали выше. Что делает Подхалюзин? Для чего? Какими мыслями определить всю сцену и отдельные ее части, кус­ки? Каковы отношения его к окружающей обстановке и партнерам? Каково его поведение в этой сцене?

С Ризположенским Подхалюзин разделывается грубо и, как говорится, «без дураков». «Должны?— спрашивает он.— А за что? За мошенничество?» И попросту выгоняет стряп­чего взашей.

В Тишке Подхалюзин приобретает смышленого малень­кое мошенника-помощника.

Конец акта и пьесы сделан Островским условно-теат­ральным приемом. Ризположенский, разоблачая плутни Подхалюзина, обращается в публику, Подхалюзин: с Тишкой удерживают его, как бы боясь суда публики, выгоняют со словами «не верьте ему», «все врет» и заканчивают пригла­шением пожаловать во вновь открываемый ими «магазин­чик». «Малого ребенка пришлите—в луковице не обочтем!» Основная задача Подхалюзина выполнена он женат на Липочке, выгодно «рассчитался» со свахой и стряпчим и не менее выгодно расплатился с кредиторами за тестя.

Подхалюзин — победитель, Большое — побежденный, но и побежденный особого сочувствия не вызывает. Сущест­вуют высказывания критиков, утверждающих, что Остров­ский с симпатией относится к Большову и возвышает его в четвертом акте до трагизма, ставя в положение отца, предаваемого детьми.

Это утверждение неверно в корне. Да, по сравнению с Подхалюзиным Большое оказался меньшим жуликом, но он от этого не перестал быть вором. «Вор у вора дубинку украл». Мы вновь приведем слова Добролюбова: «Хороши должны быть нравственные понятия критика, который по­лагает, что Большое в последнем акте выведен автором для того, чтобы привлечь к нему сочувствие зрителей. По нашему мнению, Большое к концу пьесы оказывается пош­лее и ничтожнее, нежели во все продолжение пьесы».

Из всего, что с ним произошло, он делает вывод, что «не нужно гнаться за большим, чтобы своего не потерять», и сожалеет, что не сумел ловко обделать дельце. «Сама себя раба бьет, коль нечисто жнет», — с горечью приво­дит он пословицу.

**Стр. 140**

Но если Большову мы не сочувствуем, то Подхалюзин вызывает в нас. еще более отрицательное отношение, ибо он является носителем основной мысли пьесы — «человек че­ловеку волк». В этой пьесе он главный хищник, пожираю­щий слабейших. Хитрость, жестокость, цинизм лежат в осно­ве его поступков, и исполнитель не должен забывать этого.

Мы сказали, что не надо играть злодея, не надо «пу­гать» зрителя внешними приемами, вообще в спектакле ни в коем случае не уходите в изображение «страшности», всякого рода «подчеркнутое™» в изображении «темного царства» Островского. Это поверхностный и неверный под­ход к работе. «Темное царство» — это результат классо­вых, социальных взаимодействий к событий, происходящих в пьесе. Действовать же в ней должны живые люди, живые характеры, иначе все их действия оставят зрителя холод­ным, неубежденным.

Приведем еще раз слова Добролюбова о пьесе «Свои люди — сочтемся»:

«Мы видим здесь злостного банкрота, хозяина, ехидную дочь, хладнокровно отправляющую в острог своего отца,— и всех этих лиц мы клеймим именами злодеев и извергов. Но автор комедии уводит нас и самый домашний быт этих людей, раскрывает перед нами их душу, передает их ло­гику, их взгляд на вещи, и мы убеждаемся, что тут нет ни злодеев, ни извергов, а все люди очень обыкновенные, как все люди, что преступления, поразившие нас,— вовсе не следствие исключительных натур, по своей сущности на­клонных к злодейству, а просто неизбежные результаты тех обстоятельств, посреди которых начинается и прохо­дит жизнь людей, обвиняемых нами. Следствием такого убеждения является в нас уважение к человеческой натуре и личности вообще, смех и презрение в отношении к тем уродливым личностям, которые действуют в комедии и в официальном смысле внушают ужас и омерзение, и, нако­нец, глубокая, непримиримая ненависть к тем влияниям, которые так задерживают и искажают нормальное разви­тие личности.

Комедия ясно говорит нам, что все вредные влияния со­стоят здесь в диком, бесправном самовольстве одних над другими».

Эта основная мысль должна быть твердо усвоена испол­нителями спектакля, и в частности исполнителем роли Подхалюзина.

**Стр. 141**

Произведенный нами относительно подробный разбор роли Подхалюзина является лишь той основой, на которой исполнитель должен построить сложное и разнообразное поведение образа. Это разбор психологический, вскрываю­щий все пружины поступков действующего лица, объясняю­щий, наталкивающий на то или иное понимание куска, оп­ределяющий звучание отдельных мест или фраз в роли и т. д. Но это еще не все. Есть такая область в работе над ролью, о которой мы выше говорили и которая тре­бует непосредственной связи режиссера с актером.

Вы знаете, что мы не обучаем исполнителя или уче­ника внешнему поведению: ходи так, говори так], сядь, встань и пр. Все эти внешние действия должны явиться ре­зультатом осуществления тех задач, кусков и мыслей, ко­торые были нами намечены при внутреннем разборе роли. Они должны органически вырастать, возникать у актера в связи с логической жизнью его на сцене, но контролиро­вать, дополнять, организовывать все эти внешние действия будет, конечно, режиссер. И вот этот этап работы не мо­жет быть преподан на расстоянии. Нужно увидеть и услы­шать, как начинает говорить Подхалюзин свой монолог но втором акте, чтобы оказать, верно это или нет и что именно верно и что неверно.

Именно увидеть, как его распирает жажда действия, как взволнован он предстоящими возможностями и в то же время физически может быть занят какой-то работой, например, с самого начала со слов «вот беда-то, вот бе­да»—-он достанет из кармана всякие бумаги, векселя и прочее и все их рассматривает, рассортировывает и т. д. Затем прекращает это действие и в мечтах о Липочке и о том, как подъехать к Большову, начинает ходить в волне­нии по комнате, затем возвращается с бумагами и все на­чало сцены с Ризположенским ведет на том, что вновь пе­ресчитывает векселя, прикидывает что-то на счетах, запи­рает бумаги в конторку на ключ и, поигрывая, позванивая ключами на цепочке, подходит к столу, за которым сидит Ризположенский, и с бумажником в руках начинает раз­говор о деньгах со слов: «А у нас вот лишние есть...»

Эти обстоятельства сразу наложат отпечаток на фор­му, характер произносимых слов, хотя останутся ранее нами названные мысль, задачи.

Ту же сцену с Ризположенским можно начать, скажем, с того, что Подхалюзин садится с ним за стол и они

**Стр. 142**

начинают "выпивать, закусывать и одновременно разго­варивать.

Я представляю себе, что первый способ занять Подха­люзина вернее, потому что он больше характеризует Под­халюзина в данный момент. Подхалюзин больше действует, он в делах по осуществлению комбинаций с банкротством. Что-то запирая, подсчитывая, позванивая ключами, он вы­ступает перед нами как будущий хозяин, мы показываем, что он распоряжается здесь. Следовательно, мы должны в таких случаях не просто придумывать, что бы тут делать актеру — чай пить или бриться, а найти наиболее оправ -данное физическое действие, логически из данных обстоя­тельств вытекающее, удобное актеру и помогающее ему. Действие это должно быть органически свойственно данно­му образу и помогать выявлению смысла происходящей сцены.

В пьесе ремарки обычно сводятся к простейшим заме­чаниям: «входит», «встает», «плача», «смеясь», «садится к окну» и т. д. Тут очень редки определения автором фи­зического действия и выбор их зависит от режиссера и исполнителя роли.

Ряд сцен, конечно, не позволит совмещать дополнитель­ную физическую занятость с осуществлением основной за­дачи: вряд ли Подхалюзин, уговаривая Липочку выйти за него, объясняясь ей в любви, может быть занят дополни­тельным делом, И таких сцен, где важная задача выпол­няется, так сказать, впрямую, может быть много.

В авторские ремарки следует вчитываться очень внима­тельно и по возможности им следовать.

В тех случаях, например, когда у Островского сказано «пьют чай», «пьют и закусывают», «шьет», «сидит за пяльцами», все это следует выполнять. Вспомните здесь, как мы делали этюды со словами и без слов, как, идя от жизни, мы проводили ряд сценических задач, переплетая их с внешними (физическими) действиями. Мы разговарива­ли с партнером, исправляя мотор в машине, читая газеты, исследуя больного и подписывая рецепт, одеваясь и т. д. и т. п. Вводя такого рода физические действия в роль, вы увидите, как они будут облегчать самочувствие исполнителя.

Попробуйте в ряде сцен (в особенности не в решающих моментах, не в период обострения задачи) занять себя ка­ким-либо делом (конечно, осмысленно, оправданно занять), и вы увидите, насколько легче и органичней пойдут слова,

**Стр. 143**

общение с партнером, как все внутри начнет, как гово­рится, «вставать на место».

Попробуйте, -например, во втором акте приход Подха-люзина и разговор с Тишкой сделать как этюд. Приходите к себе домой, неспеша снимаете пиджак или суконную под­девку, достаете щетку и очищаете запылившийся рукав, за­тем перед зеркалом расчесываете гребенкой волосы (а в гриме—-усы и бороду), и на этих действиях уложите поч­ти весь разговор с Тишкой (это не значит, что именно так долх<ен поступить Подхалюзин; мы взяли это для при­мера, вероятно, можно подобрать более нужные физические действия). При всем том остается прежде нами намеченная задача и даже несколько развивается — Подхалюзин гото­вится к приему нужных ему людей. Затем остается один и начинает заниматься делами.

Но и в тех случаях, когда задача выполняется впрямую, мы должны найти физическое положение — внешнее дей­ствие, — верно эту задачу выражающее. И тогда возникает вопрос движения, жеста, мизансцены.

Например, Подхалюзин увлекает Липочку рассказом о будущей жизни. Она. вероятно, отвернется от него, но он ей показывает закладную. Она со словами «взяли и обан-крутились» сядет с плачем в кресло, он подойдет, захочет утешить, встанет на колено и т. д. Все эти действия долж­ны органически вытекать из задачи взаимоотношений между партнерами, не должны придумываться нарочно.

Большие переходы (изменения мизансцены) по большей части определяются сменой куска (т. е. изменением зада­чи). Могут быть, конечно, изменения и внутри одного кус­ка, но всегда вызванные целесообразностью, в данном по­ложении необходимые.

Безусловного рецепта, готового на всякий данный слу­чай, здесь быть не может. Все это определяется и характе­ром пьесы, и стилем автора, и режиссерской и актерской фантазией, и условиями, обстановкой сцены, и ее размера­ми, и, наконец, целым рядом привходящих обстоятельств.

Одно можно сказать, повторяя это многократно: со­блюдайте закон оправдания — чувство сценической правды, чувство меры должно служить во всех случаях нашим ру­ководителем.

Следует указать на то обстоятельство, что все выше­приведенные примеры касаются так называемых бытовых пьес (Островского, Чехова). Есть целый цикл пьес — на-

**Стр. 144**

пример, трагедии и комедии Шекспира, трагедии Шиллера, не говоря уже о древней античной драме, — где никакие чае­пития, закусывания, естественно, не могут иметь места. Каждый такой спектакль, в зависимости от формы, в какой он написан (в стихах, в прозе), эпохи, автора, должен иметь свое режиссерское решение. В частности, должен быть решен вопрос о возможности внесения физической за­дачи, о степени и характере внешнего действия. Скажем, в «Горе от ума», в мольеровских пьесах можно предста­вить себе любое действующее лицо, выполняющее то или иное физическое действие (привнесенное режиссером); в шекспировской трагедии это труднее и требует особого решения. У одного и того же автора, например, у Шек­спира, в зависимости от жанра произведения этот вопрос решается по-разному. Если легко представить себе Фаль­стафа за любым занятием (он ест, пьет, бреется, и введе­ние этих физических действий будет неизбежно при поста­новке данной комедии), то применение этого принципа, скажем, к Гамлету было бы ошибочно.

Мы касаемся здесь этого вопроса вскользь, с целью обратить на него внимание исполнителя, работающего над ролью. Вопрос этот очень сложный и глубокий и в каж­дом отдельном случае будет разрешаться непосредственно режиссером, руководителем постановки.

**О роли Ипполита в комедии «Не все коту масленица»**

Возьмите для сравнения с разобранной нами пьесой другую комедию Островского — «Не все коту масленица»— и по примеру роли Подхалюзина разберите роль Ипполи­та. Для того чтобы дать направление этой вашей работе, следует сказать о главной мысли пьесы и об отношении автора ее к своим героям.

«Свои люди — сочтемся» определялась нами как сати­рическая комедия. Все персонажи ее осмеивались автором как отрицательные. Смысл их действий — стремление к на­живе. Все они—озлобленные, заботятся только о себе; все они, начиная с Подхалюзина и кончая Тишкой, в большей или меньшей степени жулики и хищники. Не то мы видим в комедии «Не все коту масленица». Здесь действие пьесы определяется иными взаимоотношениями персонажей и иной главной мыслью автора.

**Стр. 145**

Произведя разбор пьесы по событиям, как мы делали это выше, вы увидите, что борьба действующих лиц, основ­ной конфликт идет здесь по новой линии. Ипполит любит Агнию, умную, хорошую и самостоятельную девушку. Она также любит его, но ставит условия, на каких согласится выйти за него замуж: он должен стать самостоятельным. Из любви к ней Ипполит начинает борьбу с Аховым за свою самостоятельность. Под непосредственным влиянием Агнии и ее матери он этой самостоятельности добивается и заслуженно получает руку Агнии. Деньги играют здесь второстепенную роль. Агния вышла бы за него и без денег. В лице Ахова власть денег оказывается отвергнутой и по­срамленной. На борьбу с богатством, с властью денег встает чувство человеческого достоинства и побеждает. Оказывается, на деньги не всех и не все можно купить. Столкновение Агнии и Ипполита с Аховым это доказывает. Это и является основной мыслью пьесы. Симпатии наши и автора, конечно, на стороне Агнии с ее матерью и Иппо­лита,— это положительные персонажи, несущие идею борь­бы, правда личной, узко ограниченной экономическими и бытовыми рамками, но тем не менее все же борьбы против золотого мешка, богатого и самовлюбленного купца Ахова.

В названии пьесы кроется основная ее мысль. Это бунт молодых любящих людей, победа под руководством Агнии над деньгами Ахова, который в конце пьесы убеждается, что «не все коту масленица, придет и великий пост». Ко­нечно, «великий пост» пришел для Аховых гораздо позд­нее, когда пробудившийся народ положил конец всякой эксплоатации человека человеком, когда перестала суще­ствовать грубая власть денег, рождавшая самоуправство и уродовавшая человеческое существование.

Но тем не менее и одиночная победа человека, показав­шего в то тяжелое время, что деньги — это далеко не главное в жизни, что чувство собственного достоинства, любовь не всегда можно купить золотом, бесспорно вызы­вает наше живейшее сочувствие. Вот почему и Агния и Ипполит, под ее влиянием изменяющийся в лучшую сторону, являются героями положительными. Они должны вызывать нашу симпатию, и этим мы должны прежде всего руковод­ствоваться в выборе актерского материала на эти роли.

Предлагаем в этой пьесе, при разборе ее, ставить во­прос так: какова главная цель Ипполита и что он делает» чтобы ее добиться? Какова главная цель Агнии и что она

**Стр. 146**

делает, чтобы ее добиться? И так в отношении всех дей­ствующих лиц.

Между отдельными задачами в кусках, отдельными целя­ми и общей сквозной задачей — окончательной - целью - существует зависимость: выполняя первую задачу куска, я одновременно осуществляю свою сквозную задачу.

Когда будете давать характеристику действующего лица от акта к акту, не забывайте, что образ не стоит на мес­те — в ходе событий и взаимоотношений происходят изме­нения и в характерах людей. Ипполит начинает пьесу од­ним, а кончает другим человеком. Он внутренне вырастает, крепнет. Высвобождаясь из-под власти Ахова, он меняется как человек, и исполнитель должен это учитывать.

**Заключение**

Таким образом, мы можем подвести итог проделанной работе над ролью и еще раз назвать ее этапы, начертить как бы схему, по - которой должна протекать эта работа.

Мы внимательно прочитываем пьесу, разбираем и усвап ваем ее тему (на основе выявления главных событий, в ней происходящих) и идею, т. е. ту главную мысль, которую хотел выразить автор в данном произведении). Для этого мы изучаем автора всесторонне, во всем его творчестве. Одновременно изучаем описываемую им действительность и устанавливаем свое собственное отношение к этой действи­тельности. Из сопоставления отношения автора и нашего (исполнителя), из «соединения» этих отношений и возни­кает наше понимание, наша трактовка пьесы. Это общий предварительный этап в работе над пьесой, производящий ся всеми исполнителями коллективно под руководством ре­жиссера. В результате этого этапа определяются основной стержень пьесы, ее сквозное действие, и положение каж­дого действующего лица по отношению к этому «сквозно­му». Таким образом устанавливается и то место, которое занимает в пьесе, среди действующих лиц, та роль, кото­рую вам предстоит играть. Вы должны определить ту функ­цию, которую выполняет данное действующее лицо в пьесе, ту нагрузку, которую оно несет на себе в выявлении основ­ной мысли, идеи пьесы.

Проделываете вы эту работу на основе разбора вашей роли, работая над текстом или, как мы говорим, вскрывая его — что делает, какие поступки совершает данное

**Стр. 147**

действующее лицо, какими побуждениями вызывается каждый > поступок его, каковы отношения данного действующего лица к окружающим.

Одновременно с этим вы должны определять, что яв­ляется главным для него, какие поступки и события важны, какие побуждения для него основные, какие отношения главные, какие второстепенные. Таким образом вырисовы­вается основная цель, к которой стремится данное дей­ствующее лицо, основные побудители, желания, толкающие его к достижению этой цели, основные отношения к окру­жающим людям, событиям и предметам.

А это значит, что перед нами начнет вырисовываться образ, разобранное в уме данное действующее лицо начнет приобретать реальные очертания, обрастать, так сказать, мясом.

Это тот этап работы, который осуществляет наша творческая фантазия. Мы начинаем понимать и ощущать непосредственно, что любит и чего не любит данный че­ловек, как ведет себя в тех или иных обстоятельствах, ка­кая у него внешность, какие привычки и манеры. Это пе­риод этюдов, упражнений на образ и начало работы над отдельными кусочками текста.

Таков путь актера в работе над ролью. Еще раз напоминаем, что путь этот лишь схема, что это лишь средство к достижению главной цели — верного вскрытия роли.

Мы должны дать на сцене живой, убедительный сцени­ческий образ Каждый актер по-своему может подходить к достижению этого. Не нужно заставлять актера во что бы то ни стало идти по вехам данного пути, если вы ви­дите, что общее направление взято верно.

Нельзя подходить к творческой работе, так сказать, «бухгалтерски». Разнести правильно по графам сцениче­ские задачи — еще не значит сыграть роль; с другой сто­роны, рассказать, талантливо нафантазировать образ -, это тоже далеко не все. Уметь сочетать умный разбор, анализ роли с живым, непосредственным представлением о ней в своей творческой фантазии — это лишь часть рабо­ты актера: главное осуществляется в репетициях, когда мы пробуем воплотить в жизнь тот художественный образ, который существует в нашем сознании. Чем живей, чем правдивей будет образ, тем полней будет актер выражать через свой образ главную мысль, идею пьесы. В этом цель

**Стр.148**

актерской работы, а система, предлагаемая нами, — лишь средство к достижению этой цели.

Вначале есть актер и есть задуманный нами образ. В процессе репетиций или упражнений должно произойти соединение их, в процессе овладения образом актер как будто стремится как можно ближе подойти к образу, орга­нически, так сказать, переделать себя в образ; но если закон правдоподобия, покоящийся на нашем чувстве сцени­ческой правды, начинает нарушаться, актер должен остановиться или быть остановленным режиссером, и образ должен начать подводиться к актеру так, чтобы произошла встреча, соединение в единое целое актерского материала с замыслом роли, образа. Это, конечно, условное схема­тичное изображение творческого процесса, но оно помо­гает уяснить важность и необходимость органического овла­дения образом.

Актер идет по пути к образу, задуманному им. Если он, не ломая себя, может подойти вплотную к намеченному об­разу и осуществить его полностью, тем лучше, тем боль­ше победа актера, тем полнее удовлетворен он как ху­дожник. Если же он или режиссер чувствует, что закон сценической правды ломается, он должен начать подводить образ к себе, тем самым, быть может, несколько снижая замысел, но зато сохраняя важнейшие условия сцены — правду, органичность поведения. Можно несколько видоиз­менить образ, исходя из данных актера, но основной замы­сел, выражающий идею образа, конечно, должен быть со­хранен. Этим и определяется в конце концов принцип рас­пределения ролей. Режиссер устанавливает основную мысль пьесы, определяет психофизические свойства каждого из действующих лиц, взаимоотношения их друг с другом и окружающей действительностью (все это в целях выявле­ния основной идеи, основной мысли спектакля) и соответ­ственно подбирает исполнителей. Основная мысль — то, что в спектакле должен выразить каждый данный образ^ — и определяет выбор актерского материала на роль. И тут, конечно, всяким компромиссам, уступкам есть предел, ина­че мы можем докатиться до искажения основной мысли спектакля, т. е. обессмыслить работу. Это значит, что при выборе пьесы мы должны исходить из возможностей коллек­тива, наличия в нем актерских сил, которые смогут воспро­извести группу образов, составляющих данный спектакль.

Тут возникает целый комплекс вопросов трактовки

**Стр. 149**

(истолкования) спектакля и ролей: стиль автора и раскрытие его в режиссерской и актерской работе. Напомним еще раз, что работа над образом требует, при условии сохранения основного закона органического, оправданного пребывания на сцене, еще и развития чувства характерности, внутрен­ней и внешней. В работе над образом мы ставим перед со­бой требования сценической выразительности, требования нахождения такой сценической формы, которая наиболее полно будет соответствовать замыслу образа и наиболее выразительно его осуществлять. Эти новые требования ста­вят перед нами задачу, помимо овладения нашим внутрен­ним аппаратом, также развивать и аппарат физический. Овладение речью, движением, музыкальностью, ритмич­ностью, словом, всеми видами внешней техники, должно стать нашей первоочередной задачей, иначе как же мы сможем добиться сценической выразительности в подаче образа, осуществлять спектакли разных стилей, эпох, как будем играть роли, которые потребуют четкого и ритмич­ного произношения стиха, значительного голосового напря­жения, как будем носить костюмы, которые потребуют от нас иной пластической формы, нежели та, к которой мы привыкли? Мы не сможем всего этого сделать. Без владе­ния внешней техникой мы не сможем создать полноценного сценического образа.

Актер, обладающий хорошими внешними данными, но не знающий, что такое чувство правды, что такое органи­ческая жизнь на сцене, не сможет передать искренне свои чувства и мысли и потому не взволнует, не заразит зрите­ля своей игрой. Актер, знающий законы органической -жиз­ни на сцене, но не овладевший техникой внешней, лишен­ный средств внешней выразительности, также оставит зри­теля холодным. И только соединение этих двух свойств, только овладение техникой, как внутренней (так сказать, техникой чувств), так и внешней, создаст настоящего ху­дожника сцены, умеющего воплотить художественный образ с такой степенью внутренней и внешней выразительности, которая нужна, чтобы по-настоящему убедить и взволно­вать зрителя.

**Стр. 150**

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

От автора………………………………………………………………… 3

Введение………………………………………………………………….4

**Часть первая.** Работа над собой

Органическое внимание ………………………………………………...7

О проведении занятий…………………………………………….9

Упражнения па внимание ………………………………………11

Органы внимания и объект внимания …………………………13

Мышечное напряжение………………………………………………..17

Внимание и мышцы……………………………………………..17

Свобода мышц……………………………………………………18

Оправдание……………………………………………………………...20

Творческая фантазия……………………………………………………23

Сценическое отношение…………………………………………….....25

Упражнения на отношение………………………………………26

Упражнения на публичное одиночество ………………………33

Память физических действий …………………………………..36

Сценическое действие ………………………………………………...40

Сценическая задача…………………………………………………….49

Действие и противодействие………………………………………….57

Сценическое чувство…………………………………………………..58

Сценическое общение…………………………………………………60

Упражнения на общение без слов ………………………………63

Упражнения на общение со словами…………………………..67

Первый цикл упражнений………………………………………69

Второй цикл упражнений……………………………………….70

Третий цикл упражнений……………………………………….75

**Часть вторая.** Работа над ролью

О наблюдательности…………………………………………………..79

Общекультурное развитие……………………………………...80

Сценическая характерность…………………………………………..82

Упражнения по работе над элементами образа………………83

Сценическое отношение — путь к образу……………………85

Внутренняя и внешняя характерность………………………...85

Примеры упражнений………………………………………….86

Материал актера и роль………………………………………..88

Внешняя характерность………………………………………..93

Роль руководителя……………………………………………...96

О штампе………………………………………………………100

Работа над текстом………………………………………………….101

Текст и смысл…………………………………………………103

Выбор отрывка……………………………………………………….105

Разбор отрывка из повести Горького……………………………….114

Деление по кускам…………………………………………….116

Степень важности кусков и граница между ними ………..122

Разбор роли Подхалюзина…………………………………………...123

Особенности стиля пьесы……………………………………..128

Сквозное действие и поведение каждого

действующего лица……………………………………………128

О роли Ипполита и комедии «Не нее коту масленица»………….145

Заключение…………………………………………………………..147