Под редакцией

проф. А. Д. ПОПОВА

Художник Ю. А. МАРКОВ

**Предисловие**

Все виды искусства в нашей стране призваны воспи­тывать советский народ идейно и эстетически. Вопросы углубления мастерства во всех областях искусства яв­ляются в настоящее время самыми важными; важны они и в актерском искусстве. Искусство актера в наши дни не замыкается только в древних стенах театральных зданий. Путями кино и телевизора оно выходит к мно­гомиллионному советскому зрителю, не теряя при этом своей глубины и тонкости. Растет сеть народных теат­ров со своими молодыми кадрами.

Процесс творческого формирования молодого специа­листа-художника длителен и сложен. Он не может ог­раничиваться только учебным заведением, а продол­жается всю жизнь. И только это бесконечное, настойчи­вое движение вперед, к более высокому совершенству порождает интересную художественную индивидуаль­ность.

Мы всегда должны помнить завет К. С. Станислав­ского: «Научить актерскому и режиссерскому искусству нельзя, — но научиться можно».

Это не значит, что великий режиссер отрицал Целе­сообразность преподавания художественных дисциплин, и тем более науки творчества. Это значит, что в освоении творческих дисциплин решаю­щую роль играют активная воля, це­леустремленность и неодолимое, стра­стное желание постичь законы твор­чества.

У нас много говорят о неумении актеров самостоя­тельно работать. А неумение и отсутствие опыта при­писывают главным образом неудовлетворительному обу­чению в школах и недостатку времени для самостоятельной работы актера в театре. Тем самым оправдывается пассивность актера к своему собственному творческому инструменту. Глав­ное, конечно, не в недостатке времени, а в отсутствии должного стремления к тому, чтобы ежедневно трени­ровать свой творческий инструмент.

Книга Ирэны Вайшите посильно служит задаче рас­крытия методов творческого формирования актера и способов самоувлечения актера на повседневную работу над воспитанием воли, наблюдательности и соображения.

Необходимо сказать несколько слов об авторе книги. Ирана Вайшите — кандидат искусствоведения с довольно редким и полезным сочетанием специально­стей. Она окончила педагогический институт по спе­циальности преподавателя психологии и затем получила в Вильнюсе специальное актерское образование, рабо­тала в качестве актрисы и в настоящее время ведет класс актерского мастерства в Вильнюсской консерва­тории. Все это мне кажется важным потому, что прак­тическое знание творческого процесса актера в сочетании с педагогическим опытом дает Вайшите право раз­говаривать о самовоспитании молодого актера.

Основной акцент б своей работе автор делает на еже­дневном воспитании воли и наблюдательности актера. Как-то несколько лет назад, бесе­дуя с Амвросием Максимилиановичем Бучмой, мы кос­нулись вопросов определения профессиональной пригод­ности актера. Бучма необычайно оживился: «Я занят сейчас только одним — поисками способов быстрейшего определения наличия воли. Есть воля есть актер, нет воли — нет актера. Я думаю, что в основе он глубоко прав.

Труд и талант — неразрывные понятия. В высокое определение' таланта входит повседневный упорный труд.

Скромную работу И. Вайшите пронизывает одна про­стая и ясная мысль: в повседневной репетиционной практике надо бороться с вредными привычками кото­рые превращаются очень быстро в условные рефлексы, исключающие творческий процесс; в свою очередь надо воспитывать благодетельные, полезные привычки, способствующие привычки способствующие — творческому, и спектаклях и в результате формирующие творческую индивидуальность актера.

Основное же положение в работе Вайшите заключено в следующей формуле: «Жить, учась и набл года я».

А наблюдать жизнь только со стороны художнику никак нельзя. Познавать, изучать, наблюдать жизнь глубоко можно только изнутри, то есть активно вторгаясь в нее.

В своей работе Ирана Вайшите исходит из основных наложений К. С. Станиславского о воспитании актера и поэтому часто ссылается на авторитет великого ре­жиссера. Наследие Станиславского и Немировича-Данченко огромно. Каждый пытливый ум вправе разрабатывать отдельные проблемы сценического искусст­ва, опираясь на аксиомы великих учителей сцены.

Основная концепция книги и расположение материала принадлежат пытливому автору. Он заслуживает вся­ческой поддержки за смелость, с который взял на себя задачу помочь актеру в работе над формированием себя как художника. И я убежден, что книга Ирэны Вайшите найдет своего многочисленного и благодарного читателя как в среде молодых актеров и режиссеров профессиональных театров, так и в среде участников на­родных театров.

Профессор А. Д. Попов

**ВВЕДЕНИЕ**

**За мечту надо бороться**

Вы решили стать актером?

Вы всю свою сознательную жизнь мечтали о театре. Мечтали с подмостков сцены потрясать серд­ца и умы современников новыми открытиями в самой сложной и самой увлекательной из всех наук — в человековедении. Вы с замираю­щим сердцем думаете о той минуте, когда сотни зрителей в полутемном зале взволнованно и ра­достно откроют вам навстречу свои души, ког­да слово, брошенное со сцены, дойдет до каж­дого, когда высокая мораль пьесы и спектакля, которую несете вы, артист, станет собственной моралью зрителя и будет определять во многом его дальнейшие мысли и поступки.

...Вы мечтаете. И не вы один. Наверное, каж­дый, кто посвящает себя театру, думает и меч­тает точно так же.

Стоит вспомнить вступительные экзамены на актерский факультет. Кажется, нет никакой пре­грады, которую ты не смог бы одолеть, только бы приняли! А потом, а потом ты дока­жешь всем, как умеешь трудиться, сколько сил, сколько нерастраченной энергии таится в тебе.

— Знаете ли вы, какое это трудное дело — быть актером?

- Да, конечно!..

- Сможете ли всю жизнь неустанно, посто­янно работать над собой, совершенствоваться? И в глазах будущего студента актерского фа­культета ответ: «Все смогу, все сделаю, все сумею!». И нельзя этому не верить, потому что сам он в этот момент действительно верит в аб­солютную правду своих заверений.

Мечта сбылась: вы приняты. Но это — толь­ко начало, только первый этап большого и сложного пути.

Все зависит от того, как же дальше. Как претворятся в жизнь в каждодневной работе ваши первоначальные намерения.

Часто бывает так, что человек, поступивший на актерский факультет, поняв на деле всю трудность и увлекательность избранной профес­сии, загорается еще большим желанием постичь ее тайны.

Но случается и другое. Студента приняли в театральный вуз, и он успокоился, он понимает первый этап - самый факт поступления на ак­терский факультет - как надежную гарантию своего будущего творческого роста и считает, что, раз он переступил порог театрального ин­ститута, главная трудность уже позади. Он ак­куратно посещает занятия, готовит все, что от него требуется, но делает это спокойно, без вол­нения за свою судьбу, без особого трепета. Он по-прежнему собирается стать хорошим актером, мастером своего дела. Он мечтает? Безусловно! Но только нет в его мечтах прежнего большого полета, нет той «искорки», которая заставила в него поверить.

И если в учебные годы само положение все же поддерживает в нем огонек для подлинного, творчества (он ещё должен доказать свои способности, как можно лучше показать себя в дипломных спектаклях от результатов которых за­висит, куда его направят на работу; короче -ему необходимо завоевать признание, убедить всех, что он талантлив), то придя в театр, да еще после удачно сыгранных дипломных ролей, он действительно совсем реально начинает чув­ствовать себя актером. Все, о чем мечталось, становится очевидным, повседневным и даже... немножко будничным.

Молодой актер уже испробовал вкус аплоди­сментов зрителей, у него уже сложились свои, представления о том, чем нужно обладать ак­теру-мастеру и что для него необязательно. По своей молодости и неопытности далеко не всег­да он намечает верные акценты своей творческой жизни. Не у каждого хватает терпения работать не покладая рук, не видя сейчас же, не- медленно результатов, и верить, что когда-нибудь эта работа над собой обязательно скажет­ся в творческом процессе. Иной раз молодой актер, придя в театр, даже стесняется зани­маться тренингом и муштрой, услышав какие-то остроты или шутки на свой счет. А «остряки», готовые в любую минуту по

иронизировать над новичком, чтобы оправдать свою собственную лень и бездеятельность, всегда найдутся.

Может быть много причин - и внешних, к внутренних, - мешающих работать по-настоя­щему творчески, мало-помалу гасящих в чело­веке тот огонек, внутреннюю искорку, без которых немыслима работа актера-художника, без которых актер из творца превращается в ремес­ленника. Такой актер, пусть даже очень спо­собный, в лучшем случае будет работать много с точки зрения фактической нагрузки, будет считаться ведущим актером по количеству ро­лей, но результат его каждодневной работы бу­дет тусклым. Мечта стать актером уже испол­нилась. О чем думать, о чем волноваться, — ведь он уже актер?

Но актер ли он?.. И не здесь ли нужно ис­кать одну из причин того, что встречаются еще спектакли серые, не волнующие? Почему те са­мые роли, о которых мечталось, выглядят так уныло? Почему искусство нашего театра подчас не окрыляет зрителя, не поднимает его «на бой», «на труд»?

Причины подобных явлений в последнее вре­мя стало модным искать в «не смелости режиссерского решения», в устарелых принципах оформления или даже в «слепом следовании» системе Станиславского. Однако ведь не всегда «смелый» спектакль бывает глубоким и содер­жательным. Плохо, когда забывают, что форма в искусстве не существует сама по себе. Она должна использоваться только лишь как сред­ство для выражения совершенно определенных мыслей и чувств. Сила спектакля всегда будет зависеть не только от мастерства режиссера и актеров, но также от богатства их мыслей, от глубины переживаний Мировоззрение режиссера, актеров, их убеждения, их человеческое, общественное лицо активно воздействуют на зрителя через их творчество.

Но это одно. Второе — это недостаточное развитие нашего профессионального актерского мастерства.

Человеку, посвятившему себя театру, необхо­димо со всей серьезностью заняться изучением наследия К. С. Станиславского, который бороться за неразрывное единство творческого и эти­ческого начал, в сценическом искусстве.

Мало знать требования Станиславского, надо уметь претворять их в жизнь. Нельзя забывать его слова: «Мое учение для тех, кто умеет и желает трудиться, а не для тех, кто, поверхност­но узнав систему, хочет стать актером». Путь работы актера над собой, указанный Станислав­ским, общеизвестен и понятен для многих арти­стов. Но актеру важно не только понять мысли Станиславского, но и научиться практически пользоваться его методом в своей повседневной творческой работе. Великий режиссер не раз говорил, что в нашем деле знать - это значит уметь. Многое из того, что актеру представ­ляется знакомым, ясным, общеизвестным в уче­нии К. С. Станиславского, на деле почти не применяется в сценической практике.

Ведь все актеры знают, что, только ежедневно работая над собой, они могут стать подлинны­ми профессионалами, мастерами своего дела. И тем не менее далеко не все они занимаются по­вседневной тренировкой, довольствуясь лишь работой на репетициях. Каждый советский ак­тер должен отчетливо сознавать, что отделить актера-человека от актера-художника немысли­мо, так же как невозможно научить тому, чем не владеешь сам, дать то, чего не имеешь сам.

Казалось бы, именно практическая работа в те­атре должна убедить актера в необходимости постоянного самосовершенствования; укрепления и развития своей воли, так как в первую очередь воля непосредственно сказывается в работе над образом. Это все знают, но далеко не все про­водят в жизнь. Почему?

Эти вопросы встали перед актером :в стенах театральной школы, а еще острее — в период самостоятельной работы в театре. В поисках ответа на них и родилась данная работа. В ос­нову ее легло глубокое убеждение, что нужно активнее добиваться осуществления мечты Ста­ниславского о том, чтобы актер не был диле­тантом, чтобы он не мыслил себя вне ежедневной тренировки.

Если у актеров или режиссеров, которым и адресуется эта работа, при чтении ее возникнет вопрос «осуществляю ли практически я сам то, что все мы, в том числе и я, так безогово­рочно признаем в теории?», если они вспомнят что мало знать и признавать общеизвестные принципы, а надо еще и бороться за их осуще­ствление, и задумаются над этими вопросами,— цель наша уже наполовину будет достигнута.

Во второй части книги нам хотелось опроверг­нуть излюбленное оправдание многих актеров: «некогда работать над собой». Автор стремил­ся показать, как каждый актер, независимо от того, мало или много он занят в репертуаре те­атра, может каждодневно работать над собой в своей повседневной жизни, как он может воспитывают свою волю, внимание, воображение, иными словами, готовить себя для творчества.

Ценность роли и всего того, что артист вынес на сцену, всегда зависит от внутренней жизни самого артиста, от создавшейся в нем привычки жить в хаосе или в гармонии...

Все это относится к воспитанию, вернее к самовоспитанию артиста, и каждому необходимо понять, что работа нал ролью будет прямых отражением рабаты над собой-

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

**ГЛАВА ПЕРВАЯ**

**ТАЙНА**

**АКТЕРСКОГО**

**ИСКУССТВА**

**ГЕНИЙ-ЭТО ТРУД**

**Когда приходит вдохновение?**

Много лет прошло с тех пор, как Константин Сергее­вич Станиславский написал книгу «Работа актера над собой». Но зало­женные в ней мысли до сих пор исключительно-важны и актуальны. Они являются путеводной звездой для всех работников театра.

К. С. Станиславский, занимаясь различными проблемами актерского творчества, больше все­го уделял внимание проблеме труда в актер­ском деле.

Отдавая должное творческой природе, под­черкивая важность вдохновения, Станиславский в то же время решительно отвергал представле­нии о творчестве, опирающееся только на «духовное состояние» художника. Он жестоко бо­ролся с так называемыми актерами «вдохнове­ния», актерами «нутра», которые пренебрегают ролью сознания в творчестве, и придавал ог­ромное значение изучению творческого процес­са, подготовке почвы для возникновения вдох­новения.

Вдохновение возможно, по мнению великого режиссера, только в результате огромного си­стематического труда, в результате полной сосредоточенности всего организма в целом. Бла­годаря систематическому труду вдохновение мо­жет стать и становится устойчивым и сущест­венным фактором в творчестве актера.

Утверждая, что нельзя творить иначе, как по законам органической природы, Станиславский требовал от актера знания этих законов и умения применять их в работе, исходя из своей собственной творческой индивидуальности. Он настойчиво утверждал, что система — не самоцель, что она не сухой сборник обязательных правил, а лишь творческий путеводитель для актера. Система включает в себя самые важные вопросы актерского творчества. Станиславского интересовало все, начиная со сценических данных артиста и кончая созданием тончайшего сценического самочувствия. Все необходимые актеру свойства - сценические данные, специальные артистические способности, психические процессы (воображение, внимание, чувство правды и прочее) - Константин Сергеевич условно называет «элементами». Этим он как бы акцентирует внимание на необходимости изучения всех составных частей актерского творчества, воспринимая их как части целого - системы, и на умении владеть ими.

**Этим надо заниматься всю жизнь**

К. С. Станиславский упорно проводил мысль, что система мой, упражнениями по тренировке «элементов» актер должен заниматься всю жизнь. Всю жизнь! Только таким путем он может стать мастером своего дела. Станиславский мечтал что прейдет время когда тренаж своего «аппарата-инструмента» для актера

станет такой же необходимостью, какой он является для артиста балета, пианиста, скрипача и других.

Сбылась ли мечта Станиславского?

Занимается ли ежедневной тренировкой наш актер?

В основу воспитания молодого поколения сегодняшних актеров и режиссеров положено глубо­ко познанное и осмысленное наследие Стани­славского. В наших театральных учебных заве­дениях занятия по мастерству актера строятся таким образом, чтобы студенты с самых первых шагов поняли, что они обучаются не театраль­ным приемам, а умению следовать на сцене за законами органической природы.

Начиная с элементарнейших задач, студенты постепенно постигают законы органической природы и овладевают ими в сценических условиях. Будущим актерам предстоит теоретически и практически освоить внутреннюю технику ак­терского творчества. Наряду с этим студенты узнают различного типа упражнения, которыми они могли бы заниматься ежедневно, система­тически работать над собой. Они учатся при­стально наблюдать окружающую их действи­тельность и пользоваться результатами своих наблюдений в творчестве.

Раскрытия и совершенствование творческой индивидуальности молодого актера и режиссера теснейшим образом связаны с процессом формирования его как художника с первых же дней его пребывания театральном учебном заведе­нии. Прививает ли он себе интерес к жизни, учится ли он видеть жизнь как процесс борьбы, развивает, воспитывает ли он в себе чувство нового, чувство современности? Приучает ли он себя ежедневно, систематически заниматься тренажем своих индивидуальных данных: голо­са, движения, внимания, «чувства правды» и т. д. и т. п.? Другими словами, понял ли, осо­знал ли молодой актер, что избранная им про­фессия требует от него беспрерывного развития, усовершенствования себя как человека и как ма­териала?

В театральной школе перед учащимися ста­вятся задачи овладения «элементами», необхо­димыми для актерского творчества, развития своих как внешних, так и внутренних данных. Для этого студентам даются специальные уп­ражнения, которые они повторяют все годы уче­бы; мастера-педагоги следят за ростом каждого ученика, добиваются от учащихся постоянной работы над собой.

Но вот закончен институт, молодой актер пришел в театр. И хотя сейчас ему никто каж­дый день не напоминает о том, что необходимо заниматься упражнениями, тренировать себя, он обязан делать это самостоятельно, если не хо­чет потерять уже накопленный в театральной школе багаж и расти дальше. Выходящий из института молодой актер, как и каждый моло­дой специалист - хирург, инженер, педагог, уносит с собой сумму определенных навыков и знаний. Они - база его дальнейшего роста, по­тому что именно совершенствование приобре­тенного на учебной скамье багажа главным об­разом определит его профессиональное мастер­ство. Нередко актер, едва начав работать в театре, удивительно быстро усваивает привыч­ки, метающие творческому процессу и совершенствованию мастерства.

Происходит это прежде всего потому, что да­леко не каждый актер, окончивший специальное астральное учебное заведение, воспитал в себе потребность в ежедневной тренировке, умение самостоятельно работать над собой, то есть да­леко не каждый уяснил по-настоящему основной смысл системы. Молодой актер, приходя в театр, нередко убежден, что он овладел системой.

Есть актеры, считающие, что теория Стани­славского необходима больше для общей эру­диции, а конкретно, непосредственно в работе она якобы трудно применима, особенно в усло­виях периферии.

Может быть, и не следовало бы останавливаться на подобных взглядах, если бы так ду­мал один или два актера. К сожалению, прак­тика театра показывает обратное: ежедневным развитием своего «аппарата-инструмента» на производстве занимаются единицы.

Причины этого очень различны. То ли актера перегружают репетиционной работой и он не находит времени заниматься упражнениями над «Элементами», то ли, наоборот, актер бездель­ничает в театре, а потому теряет творческую инициативу. Но во всех этих случаях основной причиной ослабления работы над собой бывает неразвитая воля.

Требование целеустремленного, систематического труда, утверждаемое Станиславским, признают все последователи великого режиссера. Но только признавать мысли Константина Сергее­вича - - мало. Надо упорно проводить их в жизнь. А это — сложное дело. Пожалуй, труд­но назвать другую отрасль деятельности, где между теоретическими убеждениями и практи­ческим их осуществлением был бы такой раз­рыв, как это наблюдается подчас в нашем те­атральном мире.

Вряд ли до конца удалось внедрить в созна­ние всех работников театра, что здесь проис­ходит громадная коллективная работа, тесным образом связанная с сложнейшими процессами художественного творчества; что от подготов­ленности каждого участвующего в этом гро­мадном труде зависят успех, качество получае­мых всем коллективом результатов. От готовно­сти к творческому процессу каждого актера, ре­жиссера зависят качество и успех спектакля, а также экономия времени, энергии, сил.

Кто не растет творчески, тот отстает и тем самым тормозит общую работу. Великий Стани­славский говорил:

**Актер, как велосипедист, ес­ли он не двигается вперед, то неизбежно свали­вается на обочину дороги. Актеру не дано оста­навливаться».**

Никто, наверное, не будет отрицать, что, для того чтобы пианиста посетило вдохновение, ему необходимо долго и упорно тренироваться. Ес­ли у него непослушные, не натренированные пальцы, он не сможет выразить всей глубины исполняемого произведения. Не меньшего упор­ства в труде требует и балетное искусство. Если бы пианисту или танцору во время публичных выступлений пришлось думать о технике, например о движении рук или ног, и производить ее сознательно, то творчество для него оказалось бы непосильным. Чтобы быть «свободным» во время творчества, чтобы овладеть технологией

своего искусства, пианист и танцор ежедневно повторяют одни и те же упражнения, они стре­мятся усвоить их до такой степени, чтобы эти упражнения превратились в привычку. Тогда во время выступления можно свободно опериро­вать разными пассажами и па и не надо ду­мать о том, что было так трудно и долго не давалось вначале.

А может ли актер натренировать свой «аппарат инструмент» для творчества, может ли он приобрести в своем деле такие умения, навыки, привычки, которые облегчили бы творческий процесс? Несомненно, может.

Ведь от него самого зависят развитие и тренировка своих внешних и внутренних данных. Попытки объяснять актерское творчество как психологический процесс, не поддающийся познанию, ни развитию, а полностью зависящий от природных качеств актера, от «наития», в свете научной психологии теряют всю свою мнимую состоятельность и убедительность. По­пробуем разобраться в этом вопросе.

**Единство Психические и физического**

Психические явления возникают из взаимодействия организма с окружающей средой. Идеалистическая психология пыталась и пытается утверждать, что психика дана человеку откуда-то «свыше», что она не связана с телом. Наша советская наука основывается на марксистской философии и исходит из определения, данного В. И. Лениным, о том, что психическое есть «высший продукт высших форм органической материи»**1**. Ленин понимал психическое как функцию «нормально работаю­щего человеческого мозга» **2**. Наши психические процессы — не что иное, как отражение действительности в—сознании человека в результате взаимодействия организма средой.

Отражение действительности в сознании че­ловека обусловлено материально воздействую­щими на него раздражителями. Процесс отражения происходит благодаря деятельности нервной системы, благодаря работе анализаторов в коре головного мозга.

Материалистическое учение И. М. Сеченова и И. П. Павлова разрушило тот барьер, кото­рым идеалисты веками отгораживали психиче­скую деятельность человека от деятельности все­го организма.

Впервые в истории науки И. М. Сеченов дал материалистическое объяснение психических про­цессов. Он смело утверждал, что все акты пси­хической деятельности «по способу происхожде­ния суть рефлексы».

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

**2** Павлов, стр. 216.

Изучая и раскрывая законы высшей нервной деятельности, Павлов исследовал физиологическое и психическое не как два самостоятельных, независимых друг от друга явления, а как единый процесс отражения окружающей среды человеческим мозгом.

Павлов говорил, что в деятельности мозга физиологическое и психическое слиты, находятся в диалектическом единстве.

Великий ученый говорил о «слитности» пси­хического и физического, их единстве и взаимо­обусловленности. «Вся беда в том, что во всех нас еще слишком твердо сидит тот дуализм, по которому душа и тело представляют нечто от­дельное друг от друга; я глазах естествознания, конечно, подобное разделение невозможно», — писал он **2**.

Идеалистическая психология создала много разных легенд о психических свойствах, инди­видуальных особенностях человека, таких, как характер, темперамент, интересы, прирожденные способности. Теория о прирожденных способно­стях объявляла бессмысленными любые попыт­ки глубже познать природу способностей и воз­можности их развития. Вместо этого предлагалось категорическое утверждение, что именно прирожденные способности определяют, кем бу­дет человек, чего он достигнет в жизни. В этих

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

**2** И. П. Павлов. Поли. собр. трудов, т. II, изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1946, стр. 593.

порочных теориях таятся корни и актерских рассуждений о том, что важен только талант, что если нет выдающихся прирожденных способно­стей, то и делу конец, сколько ты ни трудил­ся бы.

Отклоняясь от актерского дела, попробуем разобраться, что же является первоосновой способностей и что стимулирует их развитие?

**Можно развить способности?**

Советская психология стоит на принципиально иных позициях: одаренность, та­лант человека являются продуктами развития его нервной системы его психики и развитие таланта зависит от общественных условий, среды.

Способности каждого человека развиваются в связи с обучением и воспитанием, а также за­висят от отношения человека к своему труду, от работы человека над собой.

Маркс писал что человек родится с теми или иными задатками. Задатки — это прирожденные предрасположения к развитию способностей. В жизни бывают Случаи, Когда с самого раннего детства ребенок удивляет нас своей музыкальностью или склонностью живописи. К конструированию и т. д.

Встречается чрезвычайно яркое проявление подобных склонностей. Каждому из нас не раз в жизни приходилось, очевидно, поражаться «талантливости» детей. Мы обращаем, напри­мер, внимание на то, что в самом раннем воз­расте дети удивительно чутко воспринимают зву­ки и реагируют на них. Настроение малыша мо­жет меняться в зависимости от голоса человека, с ним разговаривающего. Ребенок может пере­пить плакать, слыша гармонические звуки роя­ли, и начинает плакать от диссонансных сочета­нии звуков. Трехлетний малыш, услышав песни но радио, пробует иногда сам их напевать. В подобных случаях мы имеем дело с проявлени­ем определенных способностей к музыке. Но дальнейшее их развитие зависит главным обра­зом от среды, воспитания, обеднения.

Сколько мы знаем людей, которые в детстве проявляли склонность к определенной деятель­ности, но по тем или иным причинам не имели возможности ее развивать, и их склонности так и оставались в зародыше. Этот факт подтверж­дает мысль о том, что прирожденными могут быть только те или иные задатки, на основе ко­торых легче и плодотворнее будут впоследствии развиваться определенные способности человека. Задатки — только почва для развития спо­собностей.

Подвижность мускулов рук, ног или всего тела, их гибкость могут иметь значение для развития определенных гимнастических способно­стей. Несомненно, легче будет тому, у кого при­родные данные способствуют выполнению акро­батических этюдов. Но важно отметить и то, что каждый человек может достичь более или менее совершенного исполнения указанных уп­ражнений. Само собой разумеется, что легче научиться играть на рояле тому, у кого сложе­ние рук, форма пальцев, мускулы расположены таким образом, что облегчают приобретение не­обходимых навыков для виртуозного исполне­ния. Многое из того, что одни приобретают большим, упорным трудом, например гибкость рук, подвижность пальцев, другим дается как бы само собой. Но научиться технически хорошо играть на рояле в конце концов может каждый. Нужна только определенная подготовка.

Подчас нелегко бывает определить задатки и склонности человека, потому что обычно они находятся как бы в «дремлющем» состоянии и не развиваются сами по себе. Для того чтобы «пробудить», их, нужна соответствующая среда. Существенное значение имеют и обучение, и специальное воспитание, и отношение человека к своей деятельности, и его работа над собой.

Наиболее благоприятные условия для всесто­роннего развития человека созданы в социали­стическом обществе. Это доказывается необы­чайно стремительным ростом нашей культуры и выдающимися достижениями советских уче­ных, передовиков труда, деятелей искусства, соз­данием и освоением сложнейшей техники — всеми грандиозными успехами социалистическо­го строительства. В социалистическом государст­ве открываются небывалые возможности для вы­явления и развития народных талантов. Комму­нистическое, мировоззрение, целеустремленность и трудовой энтузиазм явились важнейшими факторами, обусловившими глубокое развитие дарования советских людей.

**«Ничто великое в мире не совершается без страсти»**

Высшим проявлением способности человека является его талантливость. Развитой ум, наблюдательность, память, воображение, а также устойчивое внимание, эмоциональность, страстность, сильная и устойчивая воля вот признаки высоких способностей человека. Вое это достигается трудом, преданностью делу, которому он себя посвятил.

Все гениальные, талантливые люди отличались необыкновенным энтузиазмом и исключительной любовью к своему делу. Когда-то Владимир Ильич Ленин выписал для себя знамени­тую фразу Гегеля: «Ничто великое в мире не совершается без страсти». Эту мысль можно с полным правом отнести к личности самого Вла­димира Ильича, который был безраздельно, страстно предан делу революции. Можно гово­рить и о страстности Пушкина в поэзии, Мичу­рина - в трудах по преобразованию природы, Станиславского — в изучении законов актерско­го творчества... О каждом из них было бы справедливо сказать словами автора «Мцыри»:

Он знал одной лишь думы власть,

Одну — но пламенную страсть.

И все эти люди отличались суровой требовательностью к себе, сильной волей, любовью к определенной деятельности и упорно, настой­чиво, систематически работал и над собой.

Станиславский и Горький утверждали, каж­дый в своей области, что научить режиссуре или литературному мастерству нельзя, а научиться - можно. Белинский, настойчиво под­черкивая необходимость непосредственно-эмо­ционального подхода к произведениям искусства, не минее настойчиво повторял и то, что та­кой подход предполагает огромную подготови­тельную работу. «...Без приготовления, без стра­сти, без труда и настойчивости в развитии чувства изящного в самом себе, искусство никому не дается... Для истинного постижения искусст­ва, для истинного наслаждения им нужно много и много, всегда и всегда учиться, и притом учить­ся многому такому, что, по-видимому, нахо­дится совершенно вне сферы искусства». Имен­но труд он считал основой развития и обогаще­ния таланта.

Репин, говоря о таланте художника, отмечал, что только великие труженики могут достигнуть в искусстве абсолютного совершенства; он ут­верждал также, что основной, самой, главной чертой характера всякого гения и является имен­но эта неукротимая потребность трудиться.

«Можно быть очень талантливым человеком но если ты мало работаешь, твоя талантливость никаких результатов не даст» **2**,—писал по этому поводу М. И. Калинин. Горький говорил, что талант развивается из чувства любви к делу: «возможно даже, что талант — в существе его — и есть только любовь к делу, к процессу рабо­ты». Алексеи Максимович часто говорил, что обязан своими успехами умению работать и люб­ви к труду. Станиславский не раз подчеркивал: «Всякий талант — это не чудо, свалившееся с неба, а плод развития человеком сил в себе и

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

**1** В. Г. Белинский. Поли. собр. соч., т. IX. СПб., 1910, стр. 315, 418.

**2** М. И. Калинин. Статьи и речи от VII к VIII съезду Советов СССР. Партиздат ЦК ВКП(б), 1936, стр. 190.

**3** А. М. Горький. Собр. соч., т. 25, Гослитиздат 1953, стр.126

вниманием к тем силам, которые бурлят в море человеческих жизней вокруг» **1.**

Подобные высказывания о сущности таланта мы найдем, вероятно, у всех выдающихся, высо­коодаренных людей, все они, страстно любя свое дело, упорно работали над собой, и их име­на вошли в историю человеческой культуры.

Отсюда ясно видна несостоятельность идеа­листического понимания соотношения труда и творчества и теории, согласно которой познать творчество невозможно.

Для буржуазной психологии труд есть дея­тельность, лишенная творческого характера, и поэтому «психология труда» и «психология твор­чества» — это совершенно различные, не сопри­касающиеся друг с другом области психологиче­ского исследования. Буржуазная психология противопоставляет труд творчеству, создавая между ними непроходимую пропасть.

**Склонность к труду**

Советские психологи на основе марксистско-ленинской философии, на основе глубо­кого изучения трудов И. П. Павлова доказали несостоятельность буржуазных теорий ода­ренности, исключительности, проявляющейся у детей. Наши ученые доказали, что все психо­логические свойства возникают и совершенст­вуются в деятельности, в процессе труда, что общая склонность к труду является первичной по отношению к развитию всех остальных

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

**1** К. Е. Антарова. Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг. «Искусст­во», М., 1952, стр. 26.

частных способностей. Именно на основе этой об­щей склонности к труду в дальнейшей трудо­вой практике, в жизненной деятельности вы­являются частные способности. Потребность трудиться развивает специальные задатки, на основе которых и могут расцвести способности.

Но следует помнить, что склонность к труду не дается «свыше», не возникает сама по себе, а развивается и формирует­ся в течение всей жизни человека. По­этому чрезвычайно важно как можно раньше пробудить и всесторонне развивать эту склон­ность в ребенке. Ее следует развивать до такой степени, чтобы она проявлялась в дальнейшем уже как привычка к труду, как любовь к самому процессу полезной работы. Успешная реализация самого этого стремления трудиться вызывает у человека чувство удовлетворенности. И, наоборот, всякого рода препятствия на пути осуществления этого стремления порождают неудовлетворенность, желание во что бы то ни стало завершить начатую работу. Приобретение этих привычек, безусловно, будет укреплять стойкость и силу воли. В процессе развития тру­долюбия проявятся такие важнейшие качества, как чувство долга, ответственность, взаимопо­мощь, самоконтроль и др.

Социалистический строй ломает принцип про­тивопоставления труда и творчества, а также меняет отношение работника искусства к своему творчеству. Советские деятели искусства понимают, что без постоянного труда нет истинно великого, понимают, что основой подлинного творчества является труд.

Чтобы достичь высокой степени мастерства, нужно приложить максимальный труд. Это подтверждает история искусства: жизнеописание ве­ликих творцов есть летопись гигантского напряжения человеческой воли и огромного труда.

История дает множество примеров, когда лю­ди высокоодаренные, но мало трудившийся, до­стигали меньших результатов, чем от них мож­но было ожидать. Только дисциплинированный, правильно нацеленный труд приводит к полно­му расцвету всех способностей и талантов че­ловека.

Важно отметить, что талант проявляется и раз­вивается лишь в конкретной деятельности че­ловека.

**Инструмент актера – он сам**

Строение человеческого орга­низма одинаково у всех. И хотя природное строение одно и то же у всех людей, мы никогда не найдем двух абсолютно одинаковых индивидуальностей.

Человек неповторим. Каждый человек отли­чается своей индивидуальностью, которая скла­дывается и развивается в зависимости от среды, выполняемой работы, профессии.

Всем людям важно всестороннее развитие. Но в зависимости от того, в какой области трудят­ся человек, возникает необходимость тренировать, подготовлять именно те органы, совершенствовать и обогащать те процессы, которые непосредственно участвуют в каждодневной рабо­те, выполняемой им.

У людей искусства, кроме общей подготовки, возникает необходимость тренировать в себе все те качества — волю, наблюдательность, — которые в конечном итоге помогают отражению дей­ствительности в художественных образах.

Профессия драматического актера связана с созданием образа человека на цене. Поэтому актеру необходимо достичь совершенного владе­ния всеми своими данными, ибо в творческий процесс он включает себя — свой орга­низм, свою нервную систему. При выполнении любой работы большую роль играет качество используемого инструмента. Вряд ли может нас восхитить пианист, играющий на расстроенном рояле, или скрипач, играющий на плохой скрип­ке. Инструмент, используемый ак­тером-творцом, — он сам.

Актер должен готовить себя как материал для творчества развивая и совершенствуя свои внешние и внутренние данные этого, актеру необходимо владеть этим материалом, вооружить себя умением использовать его в ра­боте над сценическими образами. Материал и творец взаимообусловлены, едины, тесно связаны. В зависимости от степени совершенства это­го материала могут развиваться и возможности актера-художника.

Великий режиссер Станиславский, говоря о та­ланте актера, указывает, что талант соединяет в себе целую группу внутренних и внешних твор­ческих способностей Эти творческие способно­сти неразрывно связаны между собой и с волею человека-актера. В каждом человеке заложен целый мир бесконечных потенциальных возможностей, но не всегда мы умеем обнаружить в самих себе все эти богатства. Всякий актер спо­собен развить в себе, раскрыть в своей собственной индивидуальности значительно большее чис­ло и значительно более тонко дифференцированых знаний и умений, чем это обычно быва­ет у большинства актеров в течение их жизни. И когда мы говорим о том или другом артисте-художнике, что он овладел мастерством в своем деле, это означает, в частности, и то, что он пол­нее других научился использовать присущую каждому человеку богатую возможность разви­тия своих творческих способностей.

Нередко встречаются факты, когда способный актер, блестяще показавший себя в одной - другой роли, начинает повторятся становится скучным и невыразительным своих работах. Появляется тип так называемого «среднего» по дарованию актера. Таких случаев В Театрах к сожалению немало... «Иногда у вчерашнего вы­пускника театрального вуза оказывается очень коротким «дыхание» его способностей,— пишет С. В. Гиацинтова,— ...время... обнаруживает, что в труппе оказался еще один пустоцвет... Слиш­ком часто школьные успехи мы принимаем за талант» **1.**

В данном случае приходится констатиро­вать, что актер, может быть, и способный, не сумел раскрыть своих творческих сил, своего таланта.

Причины неполного раскрытия творческих сил актера, остановки его творческого роста могут быть самыми разными. Но, как правило, их можно обнаружить, анализируя развитие и

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

**1** С. Гиацинтова. Больше самостоятельности. «Театр», 1954, № 5, стр. 97.

формирование личности актера с первых шагов его творческой жизни. История театра, биографии великих мастеров сцены — Щепкина, Ермоловой, Станиславского, Немировича-Данченко и др.,— показывают, что, несмотря на своеобразие каж­дой индивидуальности, всех этих людей объеди­няла общая черта — пламенная — любовь к теат­ру, к труду в театре. Она у них проявилась с первых шагов, и именно на ее основе развились частные способности.

Вот эта выработанная склонность к труду, ставшая потребностью личности, способствовала полному раскрытию их творческих сил.

**Некоторые примеры**

Не вольно вспоминаются биографии таких актеров, как Москвин, Щукин, Хмелев, блестящие та­ланты которых не сразу были разгаданы и при­знаны. Каждый из них с первых шагов отличал­ся предельной напряженностью энергии, любо­вью к упорному, систематическому труду, к борь­бе до конца, ненавистью к «благополучной жиз­ни» художника с успокоившейся душой.

Коротко остановимся на одной из таких биографий.

Она не похожа на начало биографий тех лю­дей, которые еще в раннем детстве поражают своей талантливостью.

Рос обыкновенный мальчик, с своеобразным, несколько скуластым лицом, резковатым голо­сом. Восемнадцатилетним юношей осенью 1919 года он робко открыл двери Художественного театра.

На предварительных испытаниях получил не­удовлетворительную оценку, не прошел по конкурсу. И только удачный дебют у К. С. Станиславского послужил тому, что Николай Павлович Хмелев был принят в школу Второй студии МХЛТ.

Мы не беремся решать вопрос, что тогда про­изошло, почему не сразу был разгадан талант Николая Павловича. Может быть, это ошибка педагогов, а может быть, молодой Хмелев не сумел выявить то, что он в себе таил.

Попав в театр, Хмелев обнаружил прямо-та­ки удивительную способность к работе. Всю свою душу, все силы отдавал он любимому делу, с одинаковым упорством работал как над эпи­зодическими, так и над бессловесными ролями, охотно выполняя то, что многие считают в теат­ре «чертой работой».

Его нельзя причислить к тем личностям, ко­торые однажды утром проснулись уже знаме­нитыми. Нет! Хмелев каждую победу добывал огромнейшим трудом, сильным напряжением поли.

Народная артистка РСФСР М. О. Кнебель » беседах с молодежью часто вспоминает Нико­лая Павловича Хмелева как человека исключительной—вади и трудолюбия. Он все делал с пре­дельным увлечением, говорит М. О. Кне­бель, отдаваться своему увлечению так, как это умел делать Хмелев, было почти непосильно для окружающих. Он был просто не в состоя­нии понять, как можно относиться хладнокров­но к делу, которому посвятил всю свою жизнь, и требовал от других, в частности от своих учеников, столь же взволнованного и трепетного отношения к работе. Н. П. Хмелев всегда

говорил, что «этому нельзя научиться на репетици­ях. Мне нужно только знать, что вы будете этого добиваться в течение всей своей жизни»**1**.

Настоящую славу Хмелеву принес Алексей Турбин (в пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных»). Но это была его четырнадцатая роль в МХАТ!..

Тяга к труду у Хмелева оказалась столь сильной, что он постоянно сознательно услож­нял свою работу, ежедневно ставя перед собой все новью и новые дополнительные задачи. Например, в каждой роли он мучительно, но упорно искал своеобразный внешний ри­сунок.

Создаваемые им образы были не похожи ни друг на друга, ни на самого их творца. В работе над ролью Алексея Турбина актер преодолел свою привычную сутуловатость, и на сцену вы­шел блестящий офицер с военной выправкой, холеный и элегантный.

Работая над образом князя К. в инсценировке повести Достоевского «Дядюшкин сон», Хме­лев с огромным увлечением занялся француз­ским языком. «Как бы ни был загружен у него день, но к 9 часам утра приходила преподава­тельница французского языка. Он замучил всех своих друзей, читая им французские стихи... Че­рез год он добился того, что стал прилично владеть французским языком»...**2**

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

**1** М. О. Кнебель. Отрывки из воспоминаний. «Театр, альманах», кн. 3 (5). Изд. ВТО, М., 1946, стр. 18.

**2** Там же, стр. 17

 (А «впоследствии он совсем свободно разговаривал по-французски, добавим мы.)

Хмелев никогда не считал работу над обра­зом законченной. Умение тонко проникать в замысел автора соединялось у него с неистощи­мой фантазией которая позволяла ему находить снова и снова интересное и неожиданное в сделанных и много раз сыгранных ролях. Вся его жизнь была наполнена исканиями. Он говорил ученикам, что к каждой роли нужно относить­ся, как к единственной в жизни.

Хмелев любил наблюдать жизнь и хранить в памяти увиденное, чтобы использовать это в работе над ролями. «Эта способность все наблюдать и потом прилагать к роли иногда наводит ужас, — говорил он: — приходится ловить себя даже на таких моментах, когда, например, умирает близкий человек, и человек очень любимый, а ты смотришь, как он умирает, что в это время с ним происходит. Наряду со страданием при потере близкого друга в тебе вы­скакивает все наблюдающий актер, и это быва­ет иногда для меня очень тяжело. А все это, конечно, остро запоминается, куда-то прячется и в нужную минуту для той или иной роли подруг появляется» **1**.

Л. Д. Попов и М. О. Кнебель, работавшие с Н. II. Хмелевым над образом Ивана Грозного в пьесе А. Н. Толстого «Трудные годы», рассказывается, что он на репетициях тратил огром­ным творческий труд, невидимый зрителю, но

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

**1** « Творческие анкеты Н. П. Хмелева». Ежегодник МХТ за1945г., т. II, М. – Л., 1948, стр. 362.

всегда зримый для режиссеров и партнеров и ощутимый в результатах.

Благодаря постоянной, систематической рабо­те над собой в дальнейшем он достиг такой сте­пени мастерства, что каждая новая созданная им роль становилась событием в театральной жизни. «Это был авторитет не только выдаю­щегося таланта. Это был авторитет бескорыст­ного отношения к творчеству, неутомимого тру­да в искусстве, беспощадной требовательности к каждому и, прежде всего, к себе самому... Хмелев был типом художника нового времени, соединяющего большой талант с неуставным трудом... Хмелев прожил беспокойную жизнь в искусстве» **1**.

Кое-кому может показаться, что склонность к труду, являвшаяся неотъемлемой частью таланта Хмелева, родилась сама по себе. Так по­нять творческий путь замечательного мастера сцены было бы глубоко неверно. Достаточно вспомнить начало и некоторые этапы его твор­ческой жизни, и станет ясно, что эту универ­сальную способность Хмелев приобрел благода­ря сильно развитой воле и целеустремленности. Чтобы воспитать в себе любовь к труду, потре­бовалось немало волевых усилий. Свидетельство тому — вся его творческая жизнь.

Так, например, получив неудовлетворительную оценку на вступительных экзаменах, юный Хме­лев не пал духом, а стал еще более интенсивно работать над собой, развивать качества, необ­ходимые актеру.

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

**1** Л. Малюгин. Н.П. Хмелев. «Искусство», М. – Л., 1948, стр. 6

Немало трудностей и неудач было у него и потом, после окончания учебы, когда он уже твердо вступил на сценический путь. Сколько мучился артист, чтобы оправдать психологиче­ски фальшивую роль Раевского в пьесе Киршона «Хлеб». С огромным трудом шла работа над образом Ванечки в «Растратчиках» В. Катаева. Но в конце концов роль Ванечки была пере­дана В. О. Топоркову.

Кому из актеров неизвестно глубокое чув­ство горечи, когда его роль передают другому. Актеры, не воспитавшие в себе сильной воли, нередко падают духом. Этого не произошло и не могло произойти с Хмелевым. Ему было про­сто некогда отдаваться огорчениям - он сейчас же, со всей присущей ему энергией, взялся за порученную ему в той же пьесе новую роль — Шольте.

Это де значит, что Хмелев равнодушно относился к неудачам. Нет.

Но он воспитал в себе способность подчинять свое самолюбие и переживания главному — лю­бимому делу.

Именно труд, понимаемый как творчество, способствовал тому, что Б. В. Щукин, вышед­ший из среды, которая далека была от револю­ционных идей, сформировался в крупнейшего народного актера нашей страны. Уже в юности в его характере проявились трудолюбие, суровая требовательность к себе. Самоотверженная работа над собой сыграла решающую роль в творческой жизни этого замечательного худож­ника. Его биография является неоспоримым под­тверждением той истины, что в нашей стране труд организует и воспитывает человека, полно­стью раскрывает его творческие силы.

Практика театра открывает нам и другую страницу. На ней немало имен актеров, блеснув­ших своеобразием, яркостью своей творческой индивидуальности, своего таланта и... погасших раньше времени. Немало и таких, которые слиш­ком рано достигали своего «потолка». Вряд ли нужны фамилии. Каждый из нас, к сожалению, знает их немало. Разные бывают причины, раз­ные обстоятельства и мешающие факторы. Но в основе неудач всех этих способных, но полно­стью творчески не раскрывшихся актеров ле­жат недостаточно серьезное отношение к своему профессиональному развитию, неумение систе­матически работать над собой.

«Что же касается до труда, то без него, без упорной работы всякий художник останется ди­летантом, — доказывал в свое время И. С. Тур­генев, — нечего тут ждать так называемых бла­годатных минут вдохновения; придет оно — тем лучше, а нет - все-таки работайте»**1**.

Властная тяга к труду напрягает и сосредо­точивает творческие силы. Это и делает воз­можными ту необычайную продуктивность со­знания, особый накал всех способностей, кото­рые помогают актеру творить вдохновенно.

Но нередко молодой актер, увлекаясь тем, что ему легче всего удается, бросает работу над со­бой, рассчитывая на свои «природные данные»: сценическое обаяние, хорошую дикцию,

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

**1** «Вопросы теории и психологии творчества», т. II, вып. 2, 1910, стр. 68.

пластичность движений и т. д. И как только актер, об­ладающий этими ценными и нужными в работе качествами, начинает злоупотреблять ими, строя на них всю свою творческую жизнь, его достоинства теряют свою привлекательность, действенную силу, а сам он становится однооб­разным, повторяется из роли в роль.

Нельзя забывать, что профессия актера тре­бует всестороннего развития человека, требует от творца не только умения найти, но иногда и умения отказаться от найденного, если оно не раскрывает новых граней или черт в образе.

Как скульптор из мрамора, актер из самого себя создает сценический образ. Поэтому и он в каждой новой работе должен помнить завет великого скульптора: «Отсекай все лишнее».

Актер обязан разбираться в самом себе, вы­работать умение прислушиваться к замечаниям товарищей и режиссеров, исправлять недостат­ки своих внешних и внутренних данных. Иначе творчество становится или неполным, или непра­вильным, или односторонним, и актер не может полностью овладеть творческим процессом, пол­ностью раскрыть свои силы. Развивая и кон­тролируя себя, актер достигает необходимого равновесия и гармонии своих сил.

И. П. Павлов, говоря о человеке как о высо­чайшей системе «в горизонте нашего современ­ного научного видения», также подчеркивает его способность к «высочайшему саморегулирова­нию». Развивая свою мысль, он указывает: «...во мне остается возможность, а отсюда и обязан­ность для меня, знать себя и постоянно, поль­зуясь этим знанием, держать себя на «высоте моих средств. Разве общественные и государственные обязанности и требования — не условия, кото­рые предъявляются к моей системе и должны а ней производить соответствующие реакции в интересах целостности и усовершенствования си­стемы?»**1**.

Но как бы ни были развиты способности ак­тера, как бы мастерски он ни владел сцениче­скими приемами и средствами, сила его искус­ства всегда будет прежде всего зависеть от со­держания, богатства его мыслей, от глубины его переживаний, то есть от личности актера.

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

**1** И. П. Павлов. Иэбр. труды, М„ 1950, стр. 185

**И СЕРДЦЕ**

**С СЕРДЦЕМ ГОВОРИТ**

**Моральное право воспитывать**

Театр - это самая могуще­ственная кафедра, и актер, служащий ей, призван выполнять огромные воспитательные задачи. Но чтобы воспитывать, нужно иметь моральное право на это. Чтобы получить моральное право воспитывать людей, необходимо, чтобы сам вос­питатель, то есть актер, постоянно совершенст­вовался как личность.

«Гармония, о которой должен думать актер, то есть его творящее «я», приходит результатом полной работы организма, работы и мысли и чувства. Актер-творец должен быть в силах по­стигать все самое великое в своей эпохе, дол­жен понимать ценность культуры в жизни сво­его народа и сознавать себя его единицей», — говорил Станиславский**1**. Актер, воспитываю­щий зрителя, не может стоять по своему куль­турному уровню ниже тех, кого он воспитывает. Его личность должна достичь высокого, всесто­роннего развития.

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

**1** К. Е. Антаров а. Беседы К. С. Станиславского Искусство», М., 1952. стр.

Каждый человек, в том числе и актер, яв­ляется членом общества, живет и действует в условиях определенных, исторически сложив­шихся общественных отношений, «...человече­ская сущность не есть нечто абстрактное, прису­щее отдельному индивиду. В своей действитель­ности она есть совокупность общественных от­ношений» **1**,— писал по этому поводу Карл Маркс.

В. И. Ленин говорит, что тот, кто изучает «...определенные общественные отношения лю­дей, тем самым уже изучает и реальных лично­стей...» **2**.

Марксистская психология считает, что лич­ность человека формируется в результате исто­рического процесса развития общества. Она при­знает, что решающим фактором здесь являют­ся не столько отдельные черты сами по себе, сколько их сочетание, личность человека в це­лом, во всем многообразии его психических осо­бенностей, в идейной его целенаправленности.

**Вот что главное!**

Деятельность великих людей, чьи имена вписаны в исто­рию, подтверждает правильность такого опреде­ления. Многие примеры показывают, что от­дельные черты характера человека подчиняются, преобразуются, если деятельность его направле­на по правильному руслу. А в определении на­правления главное место принадлежит твердо­сти и ясности мировоззрения. Оно руководит

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

**1** К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 590.

жизнью и поступками человека, делает его твор­чество глубоким и осмысленным.

Идейность и мастерство художника, его идео­логия и технология находятся в органической связи. Мы можем правильно понять художника и изучать его творчество только в том случае, если поймем я изучим центральную проблему мировоззрения этого художника.

По образному выражению М. И. Калинина, мировоззрение для советского человека являет­ся тем же самым, чем для лабораторного иссле­дователя - микроскоп, а для астронома - те­лескоп. Коммунистическое мировоззрение дает возможность умело подходить к жизни и рас­сматривать правильно и точно каждое явление. Отличительной, ведущей чертой советского ак­тера и является его марксистско-ленинское ми­ровоззрение, опираясь на которое он только и может творить, может воспитывать зрителя.

Главная забота педагогов наших театральных учебных заведений, прежде всего и заключается в воспитании мировоззрения будущих актеров и режиссеров. «...Надо, чтобы человек не толь­ко в истории партии разбирался по-марксистски, — говорил М. И. Калинин, — но чтобы он и в работе, и в быту, и в жизни вообще раз­бирался по-марксистски, чтобы он по-партий­ному, по-большевистски подходил к тем кон­кретным вопросам, которые возникают повсе­дневно и на каждому шагу» **1**.

Важно, чтобы будущий актер еще в стенах театрального вуза или студии, кроме овладения

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

**1** М. И. Калинин. О молодежи. Изд. «Молодая гвардия». 2-е дополн. изд., 1940, стр. 306.

общественными дисциплинами, приобрел также умение и навык к самостоятельному повышению своего идейно-политического уровня. Чтобы он этим занимался не только в институте, но и по­том, придя в театр, — на протяжении всей сво­ей жизни. Пора понять актеру, что знание закономерностей развития общественной жизни, марксистско-ленинское мировоззрение непосред­ственно связаны с его умением раскрыть на сце­не сущность происходящих процессов и явле­ний, отражающих действительность. Если актер не повышает своего идейно-политического уров­ня, не углубляет своего мировоззрения, тог столкнувшись в творчестве с произведениями больших философских обобщений (а всякое на­стоящее художественное произведение непремен­но является глубоким философским осмыслени­ем жизни), он будет не в силах раскрыть их полно и всесторонне.

Особенно наглядно это можно проследить на учебной работе актерских курсов театрального факультета. Не каждый студент, окончив сред­нюю школу, приходит в институт с сформиро­вавшимся мировоззрением. И это сказывается при подготовке даже самых простейших этюдов, ке говоря уже о более сложных вещах. И чем раньше педагогу удается раскрыть и показать студенту неразрывную связь его художнической деятельности с общим идейно-политическим раз­витием человека на примерах творческой прак­тики, тем очевиднее эффективный результат в дальнейшем развитии личности студента.

Будущему актеру очень важно понять, что для овладения мировоззрением мало только запомнить его теоретические основы и принципы. Задача в том, чтобы прак­тически следовать этим принципам в своей жиз­ни, чтобы воспитать в себе лучшие черты со­ветского человека, человека ленинского типа.

Сегоднешняя убежденность и принципи­альность, мужество и героизм, самокритика, че­стность и дисциплинированность, воспитанные на принципах сознательного отношения к своему труду, воля и увлеченность своим делом — вот главное, что присуще характеру сегодняшнего че­ловека. Проблема воспитания личности, воспи­тания характера имеет исключительное значение для каждого человека, а для актера, который призван создавать образы советских людей, — в особенности, так как «нет такой техники, при помощи которой можно полно и глубоко пока­зать черты советского человека на сцене, его волю и идейную целеустремленность. Надо са­мому овладеть этими чертами, знать жизнь стра­ны, жить ее нуждами и стремлениями», - эти мысли в своих беседах с молодежью постоянно из года в год проводит А. Д. Попов.

Актер, как я учитель (поскольку по своему назначению он является учителем), везде и всюду должен быть примером для тех, кого он вос­питывает. Истинное воспитание невозможно без непосредственно личного влияния воспитателя (в данном случае актера) на зрителя.

«Только личность может действовать на развитие и определение личности, только ха­рактером можно образовать характер, - гово­рил великий русский педагог К. Д. Ушинский.— В воспитании все должно основываться на личности воспитателя, потому что воспитательная сила изливается только из живого источника человеческой личности. Никакие уставы и про­граммы, никакой искусственный организм заведения, как хитро он ни был придуман, не мо­жет заменить личности в деле воспитания» **1**.

Вот почему перед нашими театральными учеб­ными заведениями ставятся задачи воспитания не только профессиональных качеств, но — и это прежде всего — человеческих. И одна из главных забот педагога — не проглядеть в ус­пешно формирующемся актере человека. Актер, хорошо обученный, может быть, сыграет удач­но одну, две, три роли. Но только актер, пра­вильно воспитанный, способен стать настоящим большим мастером. Удачно сыгранная роль мо­жет оказаться всего-навсего случайным успехом. И подобный дешевый успех не имеет ничего об­щего с настоящим, уверенным мастерством, бла­годаря которому актер в состоянии справиться с сложными и серьезными идейно-художествен­ными задачами.

Именно поэтому Станиславский всю жизнь подчеркивал важность развития артистической личности, «...чтобы стать на пьедестал заслужен­ной артистической славы, кроме чисто художе­ственных данных, надо быть идеалом челове­ка...», — писал он еще в 1889 году **2**.

Основатели Художественного театра, Стани­славский и Немирович-Данченко, в первую

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

**1** К. Д. У шинский, Избр. педагог, соч., т. I, Госучпедгиз, М., 1939, стр. 125.

**2** К. С. Станиславский. Художественные за­писи 1877—1892. «Искусство», М.— Л., 1939, стр. 66.

очередь требовали, чтобы великолепные слова Горького: «Человек!.. Это звучит... гордо!» стали девизом в жизни и творчестве актера.

**Не проглядеть в актере человека!**

Многие наши актеры достойно несут почетное звание современного художника. Растет самосознание актера-гражданина, он остро чув­ствует свою ответственность за будущее совет­ского театра. Но о достижениях, о сильных сто­ронах нашего театра в данном случае, быть мо­жет, нет надобности говорить — они очевидны. И огромные успехи в развитии советского те­атрального искусства тем более обязывают каж­дого нашего актера непрерывно самосовершен­ствоваться, чтобы оправдывать свое высокое звание.

Но еще до сих пор можно кое-где услышать мнение, что для работы важен только талант актера, а не его личность. В подтверждение по­добных мыслей о5ычно приводят в пример ак­теров, личная жизнь которых не отличалась вы­сокой моралью, благородными и высокими чело­веческими принципами. Вот они, эти актеры, создавали же образы прекрасных людей с твер­дым характером, с целеустремленным взглядом и будущее.

Значит, мол, создание сценических образов находится вне всякой зависимости с личностью человека-актера!

Чти ж, такие случаи действительно бывают. Но это только случаи. И притом нельзя же не понимать, что если бы этот актер при своем таланте был бы еще и настоящей большой лично­стью, до каких бы недосягаемых высот в творчестве мог бы он подняться! Каждому ясно, но только не каждому выгодно признать, что раз­витая личность актера всегда будет помогать в работе и повышать художественные качества его творческих созданий.

В целом ряде случаев еще можно встретить актеров, оторвавшихся от жизни, от интересов, которыми живет вся страна. Как же сможет такой артист познать и раскрыть все внутрен­нее богатство советского человека, если он сам не является Гражданином с большой буквы? Как правило, работа подобных актеров оказы­вается поверхностной, неполнокровной. Иначе не может и быть, ибо лучшие качества нашего человека еще до встречи с образом должны войти в кровь и плоть актера, стать его личны­ми качествами.

Станиславский говорил молодежи: «Основа всей жизни и творчества артиста — невозмож­ность разделить свое житейское «я» от актер­ского «я»... Сила актера, его способность подни­маться к героике чувств и мыслей вытекают не­посредственным результатом его воспитанности. Воспитанность как самообладание, как творящее начало в жизни актера стоит на той же высоте, что и элемент творчества — любовь к искус­ству».

«Почему же я считаю таким важным момен­том в творчестве артиста воспитанность, что даже называю ее одним из элементов творче­ства? Потому что ни один человек, не дошедший

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

**1** К. Е. Антарова. Беседы К. С. Станиславского. «Искусство». 1952, стр. 42—43.

до высокой точки самообладания, не может вы­разить в образе всех его черт» '.

Ответственность актера перед своей страной, перед обществом, перед своим коллективом обя­зывает его значительно более бережно отно­ситься к себе как к используемому в творчестве материалу. Он обязан неустанно заботиться о развитии и совершенствовании в самом себе; лучших черт советского человека, своего совре­менника, чтобы отобразить его на сцене значи­тельно, глубоко и тонко.

«Быть простым на сцене, не будучи простым, естественным, скромным и чутким в жизни, — нельзя. Как можно спрашивать с художника тонких вещей, если его «инструмент» врет в жизни», - говорил А. Д. Попов в беседе с автором этой книги.

Актеру, не познавшему настоящей собранно­сти, полной мобилизованности всех своих сил в жизни, труднее добиться этого в работе. Чер­ты, нужные для творчества, актеру необходимо развивать в самом себе, в своей собственной на­туре. Но нередко случается другое. Актер не придает серьезного значения той опасности, ко­торая таится в его личной несобранности, не­брежности в жизни. И эти черты, так же как и лень, равнодушное отношение к событиям и людям, болтливость, подхалимаж, неточное выполнение поручений, постепенно «акклиматизируясь» в человеке-актере в жизни, переносятся в его творчество. Это подобно тому, как если бы

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

**1**К. Е. Антарова. Беседы К, С. Станиславского. «Искусство»,52, стр. 4

музыкант портил себе слух. Для того чтобы помочь творческому росту актера, необходимо познать актера-человека в жизни.

«В советском актере его личное, человече­ское неотделимо от его таланта и мастерства, от его гражданских чувств и обязанностей... Прин­ципы этического поведения и воспитания акте­ра неотделимы от его творчества, от его про­фессиональных навыков» **1**.

**Актер творит в коллективе**

Это вытекает из самой сущ­ности искусства театра, которое во все времена было ис­кусством коллективным. Творчество в театре и начинается со строительства коллектива, и по­этому понятно, какое колоссальное значение имеет развитие каждой актерской личности, каждого актера-человека. У экипажа подводной лодки или самолета, в коллективах на стройке или на заводе возникает теснейшая связь между людьми, ибо без боль­шого, глубокого взаимопонимания невозможна коллективная работа; без этого нельзя погру­жаться под воду, работать в воздухе, пускать в ход сложные станки, машины, так как люди вверяют свою жизнь друг другу.

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

**1** Н. Горчаков. Этика в системе К. С. Станиславского. Сб. «Молодежная эстрада», 5 (59). Изд. «Молодая гвардия», М-, 1953, стр. 167, 172.

В сценическом творчестве, где происходит необычайно сложный процесс, в не меньшей сте­пени необходимо взаимопонимание. Без него ис­тинное творчество невозможно.

Главной помехой коллективному делу часто бывает нездоровое актерское самолюбие. Всем актерам знакомо чувство глубокого огорчения, разочарования и даже обиды при распределе­нии ролей в новой пьесе. И это естественно. Ведь актеры — люди со всеми присущими чело­веку слабостями, притом люди чрезвычайно вос­приимчивые, эмоциональные, впечатлительные. В них живет постоянная неудовлетворенность. И очень важно разобраться в ее истоках. Иног­да она идет от жажды творческих исканий. Предположим, актриса горит желанием играть роль Негиной в «Талантах и поклонниках» А. Н. Островкого, она считает, что эта работа ей под силу. В данном случае возникающая не­удовлетворенность будет положительно влиять на формирование актерской личности — заста­вит актрису требовательнее относиться к себе, упорнее работать, и важно только суметь вовремя направить ее по правильному руслу.

Но в театре, к сожалению, нередко неудов­летворенность вызывается эгоизмом, желанием выделиться, несамокритичным отношением к собственным возможностям и переоценкой лич­ных сил. Появляются «обиженные» и «сочувствующие» им. Начинаются склоки, сплетни, лич­ные счеты. Все это превращает актера в обывателя, мещанина, все оценивающего и воспри­нимающего исключительно с позиций своего мелкою «я» и выгоды для себя.

Если актер не воспитал в себе умения объ­ективно оценивать свои возможности, бороться со своим тщеславием и самолюбием, не научил­ся подчинять собственные, эгоистические интересы большим интересам общего дела, — он препятствует тем самым созданию творческой атмосферы в театре, мешает всей работе кол­лектива.

Станиславский постоянно указывал, что актер должен вести непримиримую борьбу с самолю­бием: «Делать упражнения и заставлять себя нарочно испытывать уколы самолюбия и пере­носить их мужественно и благоразумно» **1**.

Великий режиссер боролся за высокое развитие личности актера. Он говорил, что актеры, не желающие воспитывать в себе положительные привычки и навыки, которые помогают творче­ству, — люди, как правило, малокультурные, малоразвитые, люди слабой воли. «...Доморо­щенный гений всегда будет копировать Кипа, а не Сальвини. Он всегда будет приходить за пять минут до начала, а не за три часа, как Сальвини. Почему? Причина проста: для того, чтобы готовить что-то три часа в своей душе, надо иметь что готовить»**2**

Станиславский всегда оценивал актера в не­разрывном единстве его этических черт и про­фессиональных особенностей. Он высоко ценил тех актеров, которые сумели преодолеть про­фессиональный эгоцентризм, развить в себе

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

**1** К.С. Станиславский. Собр. соч., т. 3

2 К.С. Станиславский. Собр. соч., т.1 «Искусство». М., 1954, стр.303.

живое чувство ответственности друг за друга в жизни и в работе.

Продуманные им «Программа театральной школы и заметки о воспитании актера» чрезвы­чайно важны и интересны. Требование, чтобы ученики были по отношению друг к другу вос­питателями, имело цель не только помочь ак­теру исправлять свои недостатки, но и приучать его смолоду относиться спокойно и сознательно к критике и самокритике. Он не раз подчерки­вал: «Для коллективного дела приходится ис­правлять свой характер, применять его к общей работе. Так сказать, создавать себе корпоратив­ный характер» , вырабатывать психику коллек­тивиста-художника, вынужденного творить в коллективе. Это качество он непосредственно навязывал с возникновением настоящего ансамб­ля на сцене.

Человек исторически становится сознатель­ным существом и приобретает то или иное со­держание своей психической жизни только че­рез отношение к другим людям и окружающей среде. Чем шире и разнообразнее эти отноше­ния, тем содержательнее « богаче психическая жизнь человека. Актер как личность форми­руется и развивается « деятельности, в коллек­тиве.

Горький говорил: «Сама по себе, вне связи о коллективом, вне круга какой-либо широкой, объединяющей людей идеи, индивидуальность — инертна, консервативна и враждебна развитого

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

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3 «Искусство», М., 1955, стр. 476

жизни» **1**. «Социалистическое общество основано на принципе коллективности... — писал А. Ма­каренко. — ...В Советском Союзе не может быть личности вне коллектива и поэтому не может быть обособленной личной судьбы и личного пути и счастья, противопоставленных судьбе и счастью коллектива» **2**.

Выполнение любого, а тем более коллективно­го труда зависит от характера, темперамента, от общего развития и профессионального совер­шенства каждого выполняющего этот труд.

В том или ином коллективе под воздействием его требований, специфических и своеобразных традиций складываются определенные взаимо­отношения между членами коллектива. Поэто­му изучение конкретной личности актера воз­можно лишь в конкретном коллективе. Только в таком случае может быть правильно разреше­на проблема соотношения типических черт, об­щих для всех актеров, в связи с данной актер­ской личностью и ее неповторимыми индивиду­альными особенностями. Ибо прежде всего тре­бования, предъявляемые членами коллектива к каждой отдельной личности, образуют ту систему раздражителей, тот «стереотип», по И. П. Павлову, который играет важнейшую роль в формировании «внутреннего стереотипа» каж­дой отдельной личности внутри коллектива.

Для того чтобы театр мог положительно вли­ять на развитие самосознания актера, на фор­мирование его отношения к работе и

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

**1** А. М. Горький. Собр. соч., т. 24, 1953, стр. 34

**2** А. С. Макаренко. Соч., т. V. Изд. АПН РСФСР. М., 1951. стр. 333-334.

общественной деятельности, необходимы прежде всего верная идейная направленность всего творческо­го коллектива, точная и правильная общая тен­денция жизни театра. Огромное значение для формирования актерской личности имеет общественное мнение коллектива. От его принципи­альности и объективности в оценке тех или иных событий, происходящих в театре, зависит очень многое.

Отношение актера к действительности, к фактам и событиям повседневной жизни должно идти от высокой требовательности к себе и товарищам. Макаренко говорил о том, что на­до добиваться, чтобы в коллективе каждый его член предъявлял требования к своим товари­щам, не дожидаясь требований воспитателя, ру­ководителя. В этом случае только возможен пе­реход на высшую ступень, когда каждый член коллектива начинает требовать правильного 'поведения от себя самого.

Требовательное отношение актера к себе са­мому в качестве совершенно необходимого ус­ловия предполагает и бережное, уважительно? отношение к собственному организму, к тому «инструменту», на котором он работает.

Станиславский был строг и неумолим в тре­бовании бережного отношения актера к своему здоровью. Всем известно, как беспощадно на­казывал он актеров за несерьезное отношение к самим себе. Способного, нужного актера он мог умолить из театра за то, что тот, зная, что ему предстоит играть премьерный спектакль, пошел на каток и вывихнул ногу или простудил горло. При этом Константин Сергеевич всячески одобрял и поддерживал актеров, занимающихся спортом, но людей, не воспитавших в себе чув­ства ответственности, не умевших подчинить се­бя интересам дела, он не терпел в театре.

Основой сохранения технического аппарата актера является хорошее здоровье. Поэтому лю­ди театра обязаны следить за ним так же вни­мательно и чутко, как музыкант за своим ин­струментом, как рабочий за своим станком. Ак­тер — участник коллективного творчества, и небрежное отношение к своему здоровью может повредить не только ему лично, но и всему коллективу. Очень выразительно и точно срав­нение актера с красноармейцем дано Ф. Н. Ка­вериным:

«Красноармеец принадлежит пролетарской стране всем своим существом, и он не может, а обязан быть здоровым, сильным, смелым, креп­ко держать в руках винтовку, целить метко и владеть всей той техникой, с которой он связан по долгу службы. Если он не такой, он не крас­ноармеец...

Мы все принадлежим нашей великой стране... И тот, кто сознает себя актером пролетарской страны, сознает тем самым, что ей же принад­лежат его материал и его инструменты: его тело, голос, мимика, жест. Он не смеет держать их в •некультурном состоянии, не смеет покрывать их ржавчиной и пылью» 1.

Советский человек, в том числе и актер, дол­жен быть подлинным коллективистом,

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

**1** Ф. Н. Каверин. Роль самообразования в твор­честве актера, вып. 1, брошюра № 5. М., 1934, стр. 17

умеющим во всех своих поступках руководствовать­ся прежде всего интересами общества. Такая преданность общественным интересам выраба­тывается у человека только в условиях его ак­тивной деятельности в конкретном коллективе.

Особое развитие актерской личности важно еще и потому, что организация работы в теат­ре исключительно сложна и трудна, ибо здесь и материал, и художник заключены в одном и том же человеке. Большая ответственность в этом отношении ложится на руководителей те­атра, на режиссера.

Нужно научиться учитывать особенности ак­терской психики и в каждом отдельном случае находить индивидуальный подход к артисту. Ре­жиссер обязан уметь разговаривать с актером как врач. На нервную систему актера должны благотворно влиять спокойствие, уверенность и воля режиссера. Уметь снимать всевозможные «травмы» и «шоки», которые часто отрицатель­но влияют на формирование и развитие лично­сти актера, -- одна из обязанностей режиссера. Критика также должна строиться на основе желания помочь актеру, на основе веры в че­ловека и в его способности. Только в этом слу­чае она окажется действенной.

На вопрос, что такое коллективное творчество, Станиславский отвечает так: «Там творят все, одновременно помогая Друг другу, завися друг от друга. Всеми же управляет один, то есть режиссер» **1.**

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

**1** К.С. Станиславский. Собр. соч., т. 3 «Искусство». М., 1955, стр. 247

Режиссер стоит во главе всего творческого дела. Он и организатор, и воспитатель, и не­посредственный руководитель - участник твор­ческого процесса. Мировоззрение, личность ре­жиссера, его умение планировать и выполнять намеченное, умение проездить свои творческие принципы и требования в жизнь — все это име­ет грандиозное значение для создания подлин­но творческой атмосферы в театре.

Общая и профессиональная подготовленность, знание задачи каждой репетиции, принципиальность, уважение к чужому труду, умение найти индивидуальный подход к каждому участнику спектакля, привить сознательную творческую дисциплину в коллективе — только эти качества создают подлинный авторитет режиссеру, а личность режиссера непосредственно влияет ни формирование личности актеров.

**Помощь или помеха?**

Для формирования актерской личности очень важна правильная организация работы и быта в театре. Вся театральная действительность, весь уклад и быт театра, помещения, распределения их для репетиций, их оборудование, оформление, освещение, отопление, санитария, гигиена и т. д. - все то, с чем ежедневно сталкивается актер, влияет на него положительно или отри­цательно; это может намного облегчить или сильно повредить творческой работе коллектива и отдельного актера.

Часто условия, в которых находится актер» не способствуют, а, наоборот, вредят развитию нужных привычек, вредят творческому само­чувствию актера. Если, приходя в театр, актер изо дня в день находит неубранное помещение, пыль, мусор, если в уборных свалены поломан­ные кресла, скамейки, если вместо зеркала он видит остатки разбитого стекла и т. п., то не удивительно, что он утрачивает элементарные привычки культурного человека, а главное вкус к порядку и дисциплине.

Мало того, театральный быт не только влия­ет на сознание каждого отдельного актера, на формирование его отношения к труду, но и служит основой для создания той рабочей атмо­сферы, отсутствие которой делает немыслимым подлинно творческий процесс.

На формирование личности актера влияет вся творческая жизнь театра.

Этика театра это не только моральное, но и идейное, творческое понятие. В искусстве театра существует теснейшая связь этического, технологического и эстетического начал. Для каждого члена театрального коллектива прин­ципиальная критика и самокритика, высокая требовательность к себе и окружающим должны стать законом, раскрывающим творческие спо­собности и помогающим успешному их разви­тию. От доброжелательного отношения друг к другу, от воспитанности каждого члена коллек­тива зависит успешность создания творческой атмосферы, дисциплины, строгого учета време­ни. А от разрешения этих вопросов в свою очередь зависят результаты работы, уровень творчества всего театра.

Дореволюционный театр наряду с достиже­ниями оставил нам в наследство и ложные по­нятия об актере и актерском труде.

При слове «актер» в свое время возникало много унизительных ассоциаций: скандалы, бо­гема, легкое поведение, пьянство. Создавалось даже мнение, что богема и водка чуть ли не обязательные спутники талантливого актера. Все это породило массу легенд о Кине, Мочалове, Мамонте

Дальском, Павле Орленеве и мно­жестве других высокоодаренных артистов.

В этих легендах правда обычно переплетает­ся с вымыслом, преувеличиваются и непомерно раздуваются одни факты и затушевываются другие. Для советского актера многое в таких рас­сказах кажется непонятным и оскорбительным.

Чтобы снять все то, что приписывалось актерской профессии в прошлом, и уничтожить старые уродливые понятия об актере и его тру­де, актер должен постоянно на деле доказывать, что он художник иного склада — человек социа­листического общества.

«Вы должны быть прежде всего живыми людьми и нести в своих сердцах те новые каче­ства, которые должны помочь всем вам, совре­менным людям, выработать в себе новое созна­ние... Сознание, при котором мир, а не интри­га, честь, а не лицемерие входили бы вместе с вами в студию, - внушал К. С. Станиславский своим воспитанникам. — Если артист не обла­дает огромной выдержкой, если его внутренняя организованность не создает творческой дисцип­лины, уменья отходить от личного, где же взять силы, чтобы отобразить высоту общественной жизни?» **1**.

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

**1** К. Е. Антарова. Беседы К. С. Станиславского. «Искусство», М.. 1952. пр. 41—42, 51.

**ВЕЛИКАЯ СИЛА**

Что нужно для того, чтобы обладать необхо­димой выдержкой, внутренней организованно­стью, уметь отходить от личного во имя общего дела? Прежде всего нужна воля! Без высоко развитой воли невозможно стать настоящим художником.

«...Умение владеть всем своим человеческим существом, как инструментам для выражения всех авторских идей, есть явление не столько технического, сколько волевого порядка, — писал народный артист СССР С. М. Михоэлс — Воспитание актерской воли, отделяющей акте­ра-субъекта от актера-объекта в одном и том же актере-человеке, — выдающаяся задача...» **1**.

Воля — одно из самых сложных проявлений личности, заключающееся в умении преодоле­вать трудности, которые встречаются на пути к достижению цели. Это первая внутренняя сила человека. Естественно поэтому, что зарождение и развитие воли должны предшествовать

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

**1.** С. М. Михоэлс. Проблемы театрального образование. «Советский театр». М ,1935,

№ 11 —12, стр. 2.

творчеству. Это как бы первый подготовительный этап.

И. М. Сеченов считает, что первоначальная причина поступка лежит всегда во внешнем чув­ственном возбуждении. Основная мысль Сече­нова о воле заключается в том, что все, даже самые сложные, произвольные действия явля­ются рефлексами по своему происхождению. По принципу рефлекса происходит не только вы­зов, но и торможение. Способность тормозить движения Сеченов считал важнейшим приобре­тением и" див и дуальной жизни человека.

И. П. Павлов, развивая дальше учение Сече­нова, дает нам законченное решение вопроса о произвольных движениях. Произвольные движе­ния • это элементарные акты волевой дея­тельности. Они подчиняются всем законам выс­шей нервной деятельности. Высшим регулято­ром произвольного поведения, как и всей выс­шей нервной деятельности, является вторая сиг­нальная система.

«...У человека, сверх этик сигналов действи­тельности (раздражения. И. В.), развилось слово — сигнал сигналов. По-видимому, это бы­ло вызвано, — пишет Павлов, - необходимо­стью большего общения между индивидуумами человеческой группы»**1**. Слово является средст­вом общения между людьми, вторая сигнальная система представляет собой систему «межлюдской сигнализации».

Павлов доказал, что волевое действие выте­кает не просто из данных непосредственно воз-

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

1 «Павловские среды», т. 1. Изд. Академии наук СССР, М—Л.. 1949, стр. 238.

действующих раздражителей, а из всей деятель­ности коры больших полушарий головного моз­га. Исходным моментом любого волевого акта, его основной побудительной причиной являют­ся прежде всего испытываемые человеком по­требности. От силы и качества этих потребно­стей во многом зависит и воля данного человека.

Воспитывая в себе с первых шагов своей жизни потребности, нужные для художнической деятельности, актер создает прочную основу для творчества.

Для объяснения процесса формирования воли важнейшее значение имеет учение Павлова об основных свойствах нервных процессов. В тре­нировке основных свойств нервных процессов Павлов видел средство совершенствования нерв­ной системы. Он указывал, что и у детей по­добная тренировка имеет место, «вырабатывая нужный для жизни тип».

Основной формой такой тренировки у челове­ка является его сознательная деятельность, связанная с преодолением внешних и внутренних препятствий. В зависимости от содержания дея­тельности и от характера препятствий предъявляются требования к силе, уравновешенности и подвижности нервных процессов, повышается работоспособность коры головного мозга.

Подвиги советского народа в Великой Отечественной войне и в мирном труде, напряженный труд строителей нового общества дают много ярких примеров, доказывающих, что коммунистическое мировоззрение, преданность Коммунистической партии и Родине придают огромную могущественную силу воле советских лю­дей. Об этом говорят биографии Александра Матросова, Зои Космодемьянской и многих других.

Вот один из примеров. Катер с матросами под обстрелом неприятеля мчался к берегу. Он должен был выбросить десант. У штурвального осколком снаряда оторвало ступню. Нечелове­ческим усилием воли, преодолевая боль, он продолжал вести катер, стоя на одной ноге, и упал только тогда, когда катер врезался в песок и автоматчики стали прыгать на берег.

На основе преодоления препятствий происхо­дит укрепление волевого усилия: более или ме­нее значительная напряженность основных процессов высшей нервной деятельности возбуждения или торможения, их силы, уравно­вешенности или подвижности.

**Что определяет волю?**

Тренировка основных свойств нервных процессов повышает лишь возможность самоуп­равления, господства человека над собой; но осуществление и содержание этого самоуправ­ления определяются теми временными связями, которые возникают между человеком и средой. Образование систем временных связей у челове­ка происходит под воздействием общественных условий жизни. Условия, в которых рос, вос­питывался и действовал человек, непосредствен­но отражаются в сложившихся у него системах временных связей.

Интенсивность волевого усилия зависит от натренированности, силы, уравновешенности и подвижности нервных (процессов и еще от того, насколько прочны временные связи, возбужде­ние которых мы подкрепляем волевым усилием. Чем на большее число систем связей распро­страняется возбуждение, чем теснее связаны эти системы, тем более значительным может быть волевое усилие.

Иначе говоря, когда волевое усилие опреде­ляется мировоззрением и убеждением личности, оно может достичь большой силы.

В самом факте преодоления Мересьевым, ка­залось бы, совершенно непреодолимых препятст­вии отражаются общественная жизнь, те усло­вия, в которых рос и воспитывался этот «обык­новенный человек».

Именно в социалистической стране могут сформироваться люди с такой непоколебимой силой воли, ибо эта воля основана на глубокой преданности своей Родине и Коммунистической партии.

Следовательно, воля зависит от объективных причин, обусловливается социальными, общест­венными отношениями, в которых живет и ра­ботает человек. Она проявляется в его действи­ях и поступках. И поэтому рассматривать те или иные волевые поступки невозможно вне кон­кретной деятельности человека.

**Сложно, но доступно**

Воля, как и все сознание человека, - функция мозга, продукт его сложной дея­тельности. Но проявляется она на каждом ша­гу в конкретных формах самоприказа, самоубеждения, самоконтроля, самоодобрения и т. д.

В творчестве актера развитие воли, ее на­тренированность имеют колоссальное значение. То обстоятельство, что художник и материал заключены в одном и том же человеке — акте­ре, требует от нас , особенно высокоразвитой воли.

Актер обязан достичь полного господства над собой, научиться сознательно управлять со­бою. Это дается, разумеется, не сразу. Нужен огромный труд, постепенная систематическая тренировка. Но в жизни, и особенно среди ак­теров, чаще всего встречаются люди с так на­зываемой перемежающейся волей, которая ха­рактерна тем, что она может быть и сильной, и слабой. Неустойчивость воли вредит актеру а творческом процессе. Бесчисленные случайные причины, мешающие факторы, которых так мно­го в окружающей актера среде, легко ослабляют, а иногда и совсем исключают как цель, так и самое действие воли. Чем сильнее воля актера, тем будет ему легчебороться с помехами в творческом процессе. Ему легче будет найти нужное самочувствие для творчества.

«Та внутренняя техника, которая пропо­ведую и которая нужна для создания правиль­ного творческого самочувствия, базируется « главных своих частях как — раз на волевом процессе, - признавал К. С. Станислав­ский. — Вот почему многие артисты так глух ч к моим призывам»**1**.

В течение всего творческого процесса воля проявляется и как повелевающая, и как задер­живающая сила. Она не только стимулирует

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

**1**.К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1. «Искусство», М., 1954, стр. 347.

актера к активной деятельности, но и способству­ет тому, чтобы в необходимых случаях он сумел сдержать себя, затормозить собственный порыв.

Талант и воля неразрывны, так как основной элемент немного таланта — это воля к дости­жению намеченной цели.

Вот почему воспитанием воли, ее тренировкой должен заниматься из часа в час, изо дня в день в своей повседневной жизни.

В каком самочувствиис чего актер начинает день, как он готовится к репетиции, какими мыслями он занят по пути к театру — все это имеет большое значение для результатов творческой работы.

Станиславский писал о великих актерах Сальвини и Ермоловой, подготовлявших каждый день определенным образом свою психику К творческому процессу. С одной стороны, для того, чтобы заниматься совершенствованием своего аппарата, развитием своих способностей, не­обходимо волевое напряжение, сила воли; с другой стороны, сама воля укрепляется и раз­вивается в этом процессе работы.

Каждому человеку, а актеру в особенности, полезно взять в привычку вспоминать вечером свой трудовой день и разбираться, все ли он использовал для укрепления и развития своей воли. Не допустил ли ослабления ее? Не был ли снисходителен к себе?

«Ваш день - такие же «предлагаемые обстоятельства» какие вам даются в каждой роли»,— говорил Станиславский. Чтобы развить гиб­кость своей творческой воли, замечательный ре­жиссер предлагал актеру начать с рассмотрения своего поведения и каждый данный день. Если бы мы внимали этим советам, многие смогли бы увидеть и понять, как часто и как легко они ослабляют свою волю и как бесконечно мало делают для ее развития.

Кажется, ну что особенного случится, если актер сегодня встал попозже, не успел проде­лать утренней зарядки или, может быть, даже опоздал на репетицию?.. Но раз за разом ак­тер приходит к тому, что он постепенно при­выкает к опозданиям, расхлябанности, нетребо­вательному отношению к самому себе.

Особенно тревожно, что подобные случаи ос­лабления воли проявляются уже на школьной скамье, в театральном институте. Нужно гото­виться к семинару или заниматься дикцией, а хочется слушать интересную радиопередачу или пойти на спектакль. И то и другое полезно. Но в данном случае речь идет об умении усилием воли заставить себя определить, что важнее, и заниматься именно этим важным, отказавшись от второстепенного.

Необходимо, чтобы педагоги, руководители курсов с самого начала обратили внимание на воспитание воли студентов в повседневной жиз­ни, приучали будущих актеров, режиссеров точ­но планировать свой день, уметь выбирать в ра­боте главное и необходимое.

Выпускнику, не закрепившему этих качеств в своем характере, с приходом в театр будет еще труднее бороться с расхлябанностью воли.

Чтобы быть готовым к каждой репетиции, он должен теперь самостоятельно работать над ролью: детально обдумывать, пропускать через себя предлагаемые обстоятельства, сочинять внутренние монологи, создавать конкретные ви­дения и т. д. Чтобы заставить себя активно и вовремя заниматься всем этим, без принужде­ния и напоминаний со стороны педагога, необ­ходима уже большая сила воли, тем более что и искушений, отвлекающих от работы, у актера несравненно больше, и они гораздо сложнее.

Сила воли зависит от многих внутренних и внешних причин. Она не является отвлеченной раз и навсегда данной величиной. Эта реальная черта характера основана на хорошо осознанной необходимости, на понимании цели жизни и умении увязывать эту главную цель с по вседневными задачами.

Для выполнения намеченной цели творчества недостаточно одного желания. Нужен целый ряд творческих желаний. Причины, вызывающие их, бесчисленны.

Воля отзывается на все раздражения. Из-за многообразия получаемых впечатлений жела­ния размножаются с необыкновенной интенсив­ностью. Полученные впечатления неисчислимы, а, значит, плодовитость творческой воли безгранична. Станиславский, приходит к очень интересному выводу, что жизнь, а следовательно, и творчество представляют собой непрерывный ряд волевых желаний, выборов, стремлений, рождающих действие.

Но желания актера чаще всего относятся к будущему, к тому, чего еще нет в настоящем, что еще не наступило, но что ему хотелось бы совершить, сделать, чем ему хотелось бы- 6бла: дать. Нередко актер нечетко представляет себе цель, нс знает средств к ее достижению, пото­му его хотение не всегда переходит в действие. Ему может казаться, что это связано с слиш­ком большими трудностями, которых он реаль­но еще не представляет, но тем не менее боит­ся. Возникает неуверенность в своих возможно­стях. В результате благие порывы остаются только порывами.

Желаний, не претворенных в действие, не воплощенных в поступки, у актера очень много и в работе над собой, и в работе над образом. Ему хотелось бы, например, заниматься само­усовершенствованием своего аппарата-инстру­мента, но времени, как всегда, мало, к тому же актер не знает, с чего начать, и приходит к выводу: «всего, что требуется, все равно не еде лаешь». Бывает и так, 'что актер даже пробует работать, но, не сразу найдя средства и пути к достижению цели, бросает, не доводит начатое до конца.

Так получается и с тренировкой наблюдатель­ности, и с тренировкой других отдельных элементов творческого аппарата.

Эта нестойкость ослабляет волю. Вот почему важно, чтобы актер добивался претворения сво­их желаний в жизнь, избавлялся от бесплодной

мечтательности, от разоружающих сомнений.

Для воспитания творческой воли важно, чтобы цель была не только ясна, но и увлекатель­на. Когда актер, по-настоящему увлечен ролью, ему требуется значительно меньше волевых уси­лий, чтобы везде и всюду работать над обра­зом; роль работается как бы сама собой, под­сознательно.

Режиссер обязан учитывать это при распре­делении ролей и должен уметь увлекать актера на каждой репетиции.

Но и актер не может идти по легкому пути. Сложность актерского дела заключена именно в том, что, даже когда роль не нравится и ре­жиссер не увлекает, все равно нужно уметь за­ставить себя увлечься работой, включив в ак­тивное действие свое воображение. Но помощь воображения будет действенной, если мы имеем дело с. тренированной волей актера. Стоит толь­ко два или три раза позволить себе репетиро­вать равнодушно, без творческого горения, ныть и жаловаться на судьбу и неудачи ища сочувствия у таких же недовольных «скучной» ролью товарищей, — и воля актера подорвана.

**Начинать с самого простого**

У каждого члена театраль­ного коллектива, а особенно у актера, должна быть раз­вита высокая самоорганизация. Всякий не­подготовленный к работе актер мешает не только себе, но и дру­гим. Актеру сохранить свою собранность в ус­ловиях коллективного творчества, несомненно, труднее, чем, например, писателю, работающему изолированно в своем кабинете. И именно по­этому актер изо дня в день должен исключи­тельно активно и целенаправленно стремиться утверждать и развивать в себе самообладание самоорганизацию, дисциплину. Эти качества могут и должны войти в плоть и кровь ак­тера.

Станиславский всю свою жизнь искал путей, которые могли бы помочь актеру укрепить свою волю, приобрести умения, навыки и привычки, помогающие коллективному делу. Он призывал начинать всегда с самого простого и доступ­ного.

Ведь каждый актер может приучить себя при­ходить за 15—20 минут до начала репетиции, обстановке, чтобы выключиться из забот текущего дня; в его си­лах приучить себя записывать все сделанные ему замечания, бережно и аккуратно относиться к костюму и гриму, уважать труд технического персонала театра, сдержанно реагировать на критику и возможные неполадки за кулисами; приучить себя слушать откровенную правду о себе и т. д.

Если вначале соблюдение всех этих требова­ний предполагает глубокую работу сознания, огромное напряжение воли, то со временем са­модисциплина становится таким же привычным делом, потребностью, необходимостью, как и планирование дня, чтение газеты и т. п. Тогда уже. на самодисциплину актеру не надо будет тратить специальных сил, времени, воли. Всю свою волю актер теперь в состоянии направить на самый творческий процесс.

Если же вовремя не обратить внимание на все эти, казалось бы, мелкие житейские привыч­ки, то в дальнейшем они начнут серьезно вре­дить творческому процессу. Сколько энергии и времени растрачивает зря коллектив из-за то­го, что кто-то опоздал на репетицию, кто-то не в силах сосредоточиться, кто-то обиделся на критику!.. Или кто-то забыл замечания режис­сера, и тому приходится без конца повторять их! И это только из-за того, что актер понадеялся на свою память, не смог заставить себя раньше записать замечания. Это для него пока еще слишком непривычное дело, и потому каждый раз оно требует нового волевого усилия.

А на плечи актера во время работы над об­разом сваливаются и без того сложные задачи, поэтому он должен с первых шагов приобретать навыки и умения, которые не отвлекали бы большого напряжения воли в самом процессе воплощения сценического образа.

Очень важно, чтобы с самого начала творче­ской работы в актере утвердились положитель­ные привычки. На практике в театре часто случается обратное: мы приобретаем привычки, вредящие работе, и нам приходится активно за­ниматься их искоренением, что, как известно, тоже отнимает и время, и силы.

Начало любого трудового процесса сказы­вается и, на его развитии. «Хорошее начало половина дела» гласит поговорка. То, как учитель начинает урок, лектор — лекцию, как спортсмен возьмет старт, непременно сказывается на результатах.

Возьмем к примеру, хотя бы начало репетиции. Продуктивная репетиция начинается только тогда, когда происходит внутренняя мобилизация актеров, когда они сосредоточиваются всем своим существом на творческом про­мессе.

«Если вы не создали из своего рабочего места есть из своего организма, такого стан­ка, где ми величайшая художница — природа

могла в вас творить, все ваши усилия не сольют вас со зрительным залом»**1**.

Практика театра показывает, что на репети­циях очень часто этой мобилизации всех ду­ховных и физических сил актеров не происхо­дит, следовательно, не начинается процесс твор­чества в полном смысле.

«В тех случаях, когда приходится начинать сложную работу, не нужно торопиться, - сове­тует И. П. Павлов. - В зависимости от работы, необходимо дать время самому себе, чтобы войти в предстоящее дело, чтобы мобилизоваться в порядке, а не бессистемно, суетливо».

Процесс внутренней подходу к творче­ству сложен, и у каждого он протекает по-сво­ему. Именно поэтому так важно, чтобы актер понял, как ему легче включиться в творческий процесс, сколько предварительно времени ему нужно для этого, чтобы он разобрался в том, что ему помогает, что мешает. Он обязан, ис­ходя из всего, планировать свой день, свой при­ход на репетицию.

У актеров же подчас вырабатывается дурная привычка смазывать момент «я начал». Бывает так, что люди сходятся на репетицию беи опоздания и репетиция начинается как будто бы в положенное время, а по существу она все еще не начиналась: актеры «ходят вокруг да около» и никак не решаются включиться в творческий процесс. Топчутся около воды, но броситься в нее боятся...

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

**1** К. Е. Антарова. Беседы К. С. Станиславского «Театр, альманах», кн. 3(5), 1946, стр. 187.

Происходит это по разным причинам. Часто здесь проявляется и самолюбие, и стеснение, и рефлексия, а то и просто лень. Бывают случаи, когда это происходит от своеобразного творче­ского малодушия. Актеры несерьезны, расска­зывают анекдоты или приводят случаи из жизни, якобы имеющие отношение к разбираемой пье­се, но направленные по существу только на то, чтобы отдалить начало. Вот что говорил по этому поводу Станиславский:

«...Считается нормальным явлением подшу­тить над только что прочитанным произведени­ем... Это шутка, охлаждающая только что заро­дившееся увлечение... — первое препятствие при развитии «воли». И чем остроумнее шутка, — тем сильнее ее яд... тем шире область ее вред­ного действия в коллективном творчестве... Еще чаще ряд таких острот направляется по адресу отдельных исполнителей ролей... порождает конфуз, застенчивость и прочие явления, пара­лизующие волю и талант. Поэтому веяний заро­дыш творческого хотения — у каждого из кол­лективных творцов в отдельности - должен быть для общей пользы тщательно оберегаем всеми участниками совместной созидательной работы» **1**.

Актеры ухитряются оттягивать момент «на­чали» самым различным способом. Часто они, как ученики, которые не подготовили урока, «заговаривают» режиссера, чтобы только уйти от начала работы. Возобновляются еще раз

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

**1**. Музей МХАТ. Из архива К. С. Станиславского. .N9 1261.

разговоры о предлагаемых обстоятельствах, об об­разе, но все они носят рассудочный характер, при котором опит фантазия и не возбуждается воображение, и т. д. Актеры делают все, чтобы увильнуть от практического решения творческой задачи. Пока шли такие бесполезные разговоры, репетиция подошла к концу. Актеры вздохнули с облегчением и клянутся про себя в следую­щий раз обязательно «начать» сразу. Но и сле­дующая репетиция для них проходит так же. Итак изо дня в день актеры, смазывая момент «начали», воспитывают в себе нерешительность и лень, - ослабляют свою волю, превращаясь в ремесленников от театра.

В течение своей практической и педагогиче­ской деятельности А. Д. Попов не раз говорил о том, что самая распространенная помеха, бо­лезнь нашего дела - это так называемая «яр­марка тщеславия». В таких случаях репетиция сводится к тому, что актеры убеждают друг друга и режиссера в своих способностях. Делает­ся это по-разному. Один актер все замечания принимает в штыки, для каждого замечания он находит оправдания, сваливает свою вину на производственные условия, реквизит или чаще всего на партнеров. Другой актер во всем со­глашается с режиссером, уверяет, что он все понял, обещает передумать; но все это он по­пробует завтра, на следующей репетиции, так как сегодня он понимал этот кусочек иначе и не хочет показаться сейчас в дурном освещении, и т. д.

Актеры живут одним сквозным действи­ем: «как бы не потерять свой престиж».

Станиславский мудро учил: если хотите хорошо сыграть, то не нужно бояться плохо репетировать.

Многие из этих вопросов связаны с самолю­бием, с робостью, с отсутствием воли. Актеры терзают себя критиканством, и это, безусловно, мешает творческому процессу. Напускная раз­вязность у н€которых актеров часто идет от не­верия в себя. Нередки случаи, когда актер плохую игру на спектакле или на репетиции объ­ясняет «отсутствием настроения», «вдохнове­ния».

Что это такое, как не наглядный пример не­достаточно развитой воли? В жизни артиста действительно немало разных забот, нерешен­ных вопросов, многообразных причин, отвлека­ющих его от творческого процесса, мешающих ему сосредоточиться и по-настоящему включить­ся (в репетицию. Но в том-то и сложность, что, несмотря ни на какие трудности своей жизни, актер обязан во всех случаях и в определенное время уметь полностью отдаться творческому процессу, мобилизовать себя. В этом-то и за­ключаются особые дополнительные трудности его профессии.

Бывает и так, что актер не находит доста­точной силы воли, чтобы преодолеть стеснение и рискнуть «ринуться в бой».

Театр не завод, где можно одним движением рубильника включить и выключить станок; в театре нужно воспитывать умение включаться в творческий процесс, происходящий одновременно у 20 - 30 актеров. Актер обязан после каждой репетиции анализировать свое состояние, проверить себя. Если обнаружено ослабле­ние воли на том или ином этапе работы, важно разобраться, чем оно вызвано и как его преодо­леть.

Приучая себя к такому самоанализу и борьбе с мешающими факторами, актер укреп­ляет и развивает свою волю.

Это тем более необходимо, если учесть, как много в театре разных внешних и внутренних причин, обрывающих творческий процесс. «На­чали»,—но кто-то хлопнул дверью; «начали», — но забыли включить или выключить свет; «начали», - но кто-то спутал реплику, и т. д. и т. п. Какую же нужно воспитать творческую самодисциплину, чтобы и в этих условиях ра­ботать, не теряя найденного!

И возможно это только при сильной, разви­той и натренированной воле актера и режиссера.

Воспитание ее — важнейшая задача всего кол­лектива.

Подавлять в себе желание поговорить во вре­мя репетиции на постороннюю тему — акт воспитания воли. Преодолевать усталость — тоже воспитание воли. Заставлять себя не отвле­каться от творческого процесса, не уходить ку­рить - все это воспитание воли. В театре же часто даже не обращают внимания на то, что актеры выходят из репетиционного помещения, приходят, курят и шепчутся между собой, что не только препятствует созданию творческой ат­мосферы, но и расшатывает волю актера. Счи­тается, что это мелочи, о которых не. следует говорить всерьез.

Когда же такое поведение входит в привычку, — избавиться от нее впоследствии чрезвычайно трудно.

В театре, как нигде, необходима беспощадная; борьба с малейшими нарушениями творческой дисциплины, чтобы в самом зародыше пресекать, возникновение вредных привычек, мешающих работе.

В чем причины того, что именно драматиче­ские актеры, выполняющие особенно сложное дело, меньше всего беспокоятся о совершенст­вовании своего творческого аппарата, о приобретении положительных привычек, помогающих. В творческом процессе?

Актеры цирка, гимнасты, балерины, пианисты, как мы уже говорили, ежедневно, неустанно, систематически работают над собой. Встав ут­ром, они обязательно делают соответствующие упражнения, усилием воли повторяют их по не­скольку раз, добиваясь совершенства; и это становится их привычной подготовкой, их по­требностью.

Знаменитый пианист Артур Рубинштейн го­ворил своим ученикам, что если он один день не упражняется, то замечает это только сам. Но если он пропускает два—три дня, не упраж­няясь у рояля, это замечает уже и публика. Он считал необходимым тренироваться, играть по восемь часов в день.

Скрипачу, пианисту, балетному артисту не­обходимо развить себя соответствующим образом, приобрести навыки, без которых они физически просто не могут работать. Отсутствие. Тре­нажа сразу же скажется на их деятельности, отомстит за себя немедленно и самым жесто­ким образом. Вот почему, ясно чувствуя это. они тратят огромные волевые усилия и упорно тренируются.

А драматический актер? У него как будто бы иное положение. Проделает он сегодня физическую зарядку или нет, поработает над голосом или дикцией, поупражняется над воображением, вниманием и т. п. — это как будто бы сразу не обнаружится в его текущей работе, тем более если он репетирует всего-навсего эпизод или участвует в массовой сцене. Важно, чтобы он присутствовал на репетиции, а кому какое дело, занимался он сегодня подготовкой своего «инструмента» или нет. Вот когда он получит .ведущую роль, тогда и будет тренироваться !

Но и ведущие артисты далеко не всегда находят нужным заниматься ежедневным тре­нингом. Чаще всего это зависит от того, есть ли в роли бой на шпагах, пение, танец и т. п., или нет. Если есть, то придется заняться этими дис­циплинами, а нет - то тренировка ни к чему. Им кажется, будто так называемая «внутренняя техника» актера вырабатывается сама собой и ею можно пользоваться любой момент, как только она потребуется.

Станиславский не раз обращался к актерам е вопросом, почему художник, скульптор еже­дневно пишет, лепит, и если хотя бы один день перестает заниматься, то справедливо считает его пропащим. А сколько у драматического ак­тера таких пропащих дней? Как часто актер позволяет себе ничего не делать, проводить день легко и свободно, без всякой напряженной работы, а по вечерам, когда приходит время спектакля, надеется на подаяние свыше, на «протекцию Аполлона»...

«Наше дело во многом требует, как и гим­настика, систематического упражнения», - го­ворил Станиславский. Подлинному искусству надо учиться долго, терпеливо и систематиче­ски. Технику художника «...нельзя воспринять и усвоить ни в час, ни в сутки, а надо изучать систематически и практически - годами, всю жизнь, постоянно, и сделать воспринятое при­вычным, перестать думать о нем... Для этого нужна привычка - вторая натура...» **1**.

Для приобретения такой привычки — второй натуры вначале нужен огромный труд, большое напряжение волевых усилий. Но постепенно в процессе труда затраченные волевые усилия могут сформироваться в постоянную черту лич­ности актера, как это было у Н. П. Хмелева, у Б. В. Щукина и у других великих мастеров сцены.

Молодой врач, обучавшийся шесть лет в ин­ституте и весь шестой год проводивший в боль­нице на практике, после окончания института начинает свою самостоятельную работу на базе приобретенных знаний, умений, навыков. Перед операцией или при осмотре тяжелоболь­ного, при появлении непонятных ему симптомов болезни он вновь и вновь обращается к своему «багажу». Он постоянно, систематически

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

**1** К. С. Станиславский. Собр соч., т. 1. Искусство», М„ 1954, стр. 384, 350.

углубляет и совершенствует приобретенные ранее знания и навыки, и приобретает новые. Без этого его работа будет невозможна. Или моло­дой человек, окончивший летную школу. При каждом новом полете он еще и еще раз возвра­щается к глубокому изучению как теоретических, так и практических положений, обеспечивающих удачный полет. А сколько раз мастер на заводе, перед тем как пустить в ход тот или иной ста­нок, обращается к изучению и проверке всех условий и правил работы!

И только драматический актер, пользуясь тем, что сегодняшняя его небрежность обычно не обнаруживается сразу, считает себя готовым для творчества, забывая призыв Станиславско­го и своих педагогов готовить себя к творчеству всю жизнь. Актер позволяет себе по-дилетант­ски относиться к своей профессии. Он Не приучается смотреть окружающую его жизнь глазами своей, специальности добывать в ней творческий материал. Он не развивает профес­сионального «глаза» и «уха», не тренирует себя ежедневно в наблюдениях за ритмом, за мизан­сценой, за физическим самочувствием людей, окружающих его в жизни. Еще до сих пор встречаются такие актеры, которые полагают­ся только на «нутро», на «вдохновение», на свои способности; другие дилетантизм в нашем деле объясняют нехваткой времени, ссылаясь на трудности работы в театре.

Не нужно забывать, что Станиславский не раз обращался к актерам с просьбой поискать причины неумения распределять время. Один из признаков таланта именно в том и состоит, что актер, будучи даже очень занятым, нахо­дит часы и минуты для самостоятельной под­готовки к следующей репетиции. Шаляпин, бу­дучи артистом с мировой славой, находил вре­мя работать над старыми партиями, повторять их и совершенствовать их исполнение.

Ежедневно укрепляя свою волю, актер мо­жет достичь такой ее натренированности, чтобы уметь быстро включаться в творческий процесс, оставлять за стенами театра все ненужное для творчества, уметь мобилизовать себя в повсе­дневной жизни.

Итак, рассмотренные нами вопросы еще раз подтверждают мысль Станиславского о том, что актер может и должен помочь себе сознатель­но овладеть тайной сценического искусства. Для этого актер должен готовить почву, опираясь на которую, свободно заговорит его творческая природа.

Трудолюбие, сильная воля, всестороннее раз­витие личности - отдельные, но тесно между собою связанные участки этой огромной и сложной почвы.

А чтобы уметь готовить их, нужно прежде всего быть требовательным к самому себе и к другим, настойчивым в достижении намеченной цели, каждый раз добиваться выполнения по­ставленной задачи.

Актеру нужно глубоко осмыслить то, о чем неустанно говорил Станиславский: «Только знать «систему» — мало. Надо уметь и мочь. Для этого необходима ежедневная, постоянная тренировка, муштра в течение всей артистиче­ской карьеры».

 «Без этого никто не имеет права идти на сце­ну. Иначе будут создаваться в нашем искусст­ве не подлинные мастера, а любители и недо­учки. При таких работниках наши театры не смогут расти и процветать. Напротив, они будут обречены на упадок» **1**.

Пусть же все, что мешает творческому процветанию, будет изъято, а все, что помогает, ему, должно быть нами развито, и закреплено.

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

1 К. С. Станиславский. Собр. соч.,т. 2. «Искусство», М., 1954, стр 376 и 374

Надо самому уметь раскрыть свои сердце всем встречам жизни... тогда и к образам героев пьесы гогов в артисте путь, готовы силы.

Вы должны в жизни каждого про­стого дня жить, учась и наблюдая.

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

**ГЛАВА ВТОРАЯ**

**ЖИТЬ,**

**УЧАСЬ**

**И НАБЛЮДАЯ**

**ВСЕ УПИРАЕТСЯ**

**В «НЕДОСТАТОК ВРЕМЕНИ»**

**Нужно наблюдать жизнь**

Среди актеров распространено мнение, что для ежеднев­ной работы над своим актер­ским аппаратом им обязательно нужно специаль­ное время, а между тем ежедневные репетиции, спектакли, концерты, гастрольные поездки не оставляют-де им ни одной свободней минуты.

Эти объективные причины как будто бы оправдывают актера: в самом деле, он хотел бы развивать и совершенствовать себя, но где же ему взять для этого время?

Конечно, было бы идеально, если бы у акте­ров ежедневно находилось два—три часа спе­циально для самоусовершенствования. Но ведь даже и при обилии времени актеры далеко не всегда знают, как работать над собой, и далеко не у каждого хватает воли и трудолюбия для этой работы.

Значит, вопрос не только во времени. А в чем?

Давайте подумаем — я мы непременно оты­щем такой путь, идя по которому, каждый ак­тер может воспитать в себе художника, может ежечасно готовить себя для творчества.

Компасом в наших поисках послужит мысль Алексея Максимовича Горького о том, что пи­сатель работает не только тогда, когда он сидит и пишет, но и тогда, когда, на посторонний взгляд, он ничего не делает. Это, очевидно, имеет непосредственное отношение и к актеру. История и практика театра показывают, что в искусстве актера едва ли не самое важное заключается в том, чтобы уметь видеть, принимать жизнь во всей ее сложности и потом вопло­щать е на сцене. Великий Щепкин призывал актеров учиться у жизни. Материал для твор­чества, по его глубочайшему убеждению, актер должен искать прежде всего в подлинной жиз­ни, в повседневности, а не в театральных и ли­тературных образцах. Эта же мысль пронизывает все учение К. С. Станиславского.

Вступая в непримиримую борьбу с дилетан­тизмом, добиваясь от актера профессионального мастерства, Станиславский, исходя из своего творческого опыта, учитывая индивидуальность актера, предъявлял общие и обязательные для всех актеров условия и требования. Их нельзя ни отвергнуть, ни обойти. Главное среди них — умение добывать творческий материал в жизни

«— Что помогало Шаляпину так безошибочно и р то же время всегда так остро, так необычно решать и лепить свои знаменитые образы?..

Что делало после его исполнения найден­ный им и внешний и внутренний рисунок роли классическим?

— Обычно отвечают — талант, гений! А я себе отвечаю на этот вопрос иначе, — говорил Константин Сергеевич.

-Умение видеть жизнь и вос­создавать ее на сцене.

По-моему, это важнейшее качество природы артиста.

— Умение видеть, наблюдать, изучать жизнь глазом, ухом, серд­цем и умом художника, отбирающего в жизни необходимый для его творчества типический материал» **1**.

К тем же выводам приходят и многие другие деятели театра.

«Жизнь — высшая школа искусства. Она дает нам материал, и уж наша задача уметь им вос­пользоваться для того, чтобы служить делу жизни», — говорил выдающийся мастер укра­инской сцены А. Бучма **2**.

Следовательно, актеру нужно уметь наблю­дать жизнь.

Часто бывает так: артист получил новую роль, и с этого момента он живет особенной, напря­женной внутренней жизнью, взгляд его зорок и остер; он слушает и слышит, ищет и улавли­вает в повседневности все, что имеет отноше­ние к тому образу, над которым он сейчас работает, что дает пищу его фантазии, позволяет осмыслить и понять какие-то еще не ясные ему самому стороны характера роли, поступки, си­туации.

Но вот премьера сыграна, работа сдана и впечатления больше не откладываются в

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

**1** Н. М. Горчаков. Актер и режиссер, «Театр», 1954, № 2, стр. 140.

**2** «Литературная газета», 1951, № 138.

актерский фонд, актер «отдыхает», и наблюдатель­ность его дремлет. Но если актер хочет стать настоящим мастером, то процесс наблюдения должен происходить у него не случайно, не вре­мя от времени, в связи с работой над той или иной ролью. Этот процесс должен стать основой ежедневной тренировки актера, стать его орга­нической потребностью.

Но повышенная, активная познавательная дея­тельность невозможна без воли, без большой трудоспособности, без стойкого внимания, без активного воображения, без эмоциональной па­мяти. Значит, активная познавательная дея­тельность служит основой укрепления воли, раз­вития трудоспособности. Она развивая наблюдательность также тренирует профессиональный «глаз» и «ухо» актера; развивает проницатель­ность и самостоятельность мышления и, глав­ное, развивает элементы, необходимые для твор­чества: внимание, воображение, эмоциональную память.

Понимая, что разделение на элементы, анализ их, как и анализ целого, возможны и нужны только для того, чтобы лучше знать путь к син­тезу, попытаемся выделить некоторые из этих элементов и проследить их развитие в процессе добывания творческого материала.

**Основание всему - наблюдательность**

Основой наблюдения является внимание. «Рассмотрите начало всякой на­уки, всякого открытия и вы убедитесь, что пер­вым основанием всему была вниматель­ность. Только тот постигал истину, кто внима­тельно изучал природу и самого себя, говорил великий русский ученый и педагог Н. И. Пиро­гов. «Упражнение внимания — вот настоящая задача школы и воспитания»,— подчеркивал он.

Эта же задача — упражнение внимания — является и первой задачей актера в работе над собой.

Внимание как умение сосредоточиться на чем-то определенном — вот база и отправной пункт для развития наблюдательности.

Разберемся подробнее, в чем же проявляется и как воспитывается внимание.

**Внимание изменчиво и динамично**

Мы обычно сосредоточива­емся на каком-либо одном или на нескольких объек­тах, мыслях или явлениях, отвлекаясь от всего, что с этим не связано. В этом « проявляется вни­мание к данному объекту, мысли или явлению.

И. М. Сеченов доказал, что внимание, как и вся познавательная деятельность, по своему ха­рактеру изменчиво и динамично. Он рассматри­вал внимание как результат борьбы основных нервных процессов - возбуждения и торможения.

Эту борьбу испытывает каждый актер, когда, допустим, готовится к роли и ему мешают му­зыка, разговоры или какой-либо шум. Мешают, то есть отвлекают, раздражают, не дают воз­можности спокойно организоваться. Актер нерв­ничает, сердится на помехи, не может сосредо­точиться на необходимом предмете. Это все и есть неумение владеть своим вниманием. А раз это так, значит, задача состоит в том, чтобы

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

**1** Н. И. Пирогов. Соч., т. 1. СПб., 1887, стр. 113.

научиться организовать себя таким образом, чтобы управлять борьбой основных нервных процессов.

Способность управлять вниманием по мне­нию И. М. Сеченова, зависит от привычки, при­обретенной в процессе воспитания. Он указы­вает, что владеть вниманием человек выучи­вается еще в раннем детстве, «через сосредото­ченность на резких и ярких ощущениях». В дальнейшем внимание развивается как бессозна­тельно, в самом процессе жизненной деятельно­сти, так и под влиянием специального воспита­ния, выучки.

Значит, внимание, как и вся психика че­ловека, поддается развитию.

И. П. Павлов установил, что организация по­знавательной деятельности возникает и совер­шается по определенным законам: индукции распространения и сосредоточивания основных нервных процессов — возбуждения и торможе­ния. Изучение их и дает верное раскрытие при­роды внимания.

Павлов установил тот факт, что любое воз­буждение вызывает вокруг себя тормозной про­цесс.

Это значит, что если мы наше внимание на­правляем по определенному руслу, относитель­но устойчиво удерживаем его и сосредоточива­ем на определенном объекте, то в результате все остальные резервы коры головного мозга, рабо­та которых не нужна нам в данный момент, ча­стично как бы затормаживаются и в центре ос­тается только то, чем мы заняты.

Например, на уроке мастерства актера студентам дана задача — очень внимательно осмотреть определенный объект: карандаш, картину, ков­рик и т. п. Студент пристально рассматривает коврик, стараясь уловить и запомнить в нем все оттенки, вое переходы орнамента, которые затем ему придется описать товарищам и педагогу. И в эти несколько минут особенно на­пряженного внимания он словно «выключен» «з данной комнаты: он не слышит, о чем раз­говаривают его сокурсники, не видит, что ря­дом переставили кресло, уже не замечает стоя­щей неподалеку от него красивой вазы, а ведь всего несколько минут назад, скучая, он тщет­но пытался издалека рассмотреть ее затейливый узор. Он сосредоточен только на своем задании, а все остальное, что не относится к делу, для него не существует.

«Значит, мы имеем перед собой в этом слу­чае, - говорит Павлов про подобные опыты,— известный очаг в центральной нервной систе­ме - очаг большой деятельности. Если такое условие существует, то все другие раздраже­ния, которые одновременно падают на централь­ную нервную систему и оказываются безразлич­ными, притягиваются-, направляются к этому деятельному центру» 1.

Творчество актера немыслимо без особой со­средоточенности внимания, чрезвычайной его концентрации. В этом один из «секретов» теат­рального искусства: сконцентрированное

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

**1** И, П. Павлов. Поли. собр. соч., т. III. книга 1. иэд. 2-е, Над- Акалемии наук СССР, М.—Л., 1951. стр. 198.

внимание таит в себе огромную заразительную силу, притягивает внимание окружающих, как магнит притягивает к себе железные предметы.

Как часто, смотря спектакль, мы ловим себя на том, что невольно следим глазами за каким-то героем - видим все, что он делает, вплоть до мельчайших деталей, понимаем все, что он думает, ощущаем все те чувства, которые в дан­ный момент волнуют нашего героя. А ведь этот герой, как ни странно, даже не самое главное лицо в пьесе, да и вообще в этой сцене он не произнес ни единого слова, а только молчал, слушал, думал, и тем не менее мы не могли глаз оторвать от него! Все было вам интересно, все нас касалось. Почему? Если разобраться де­тальнее, то мы поймем, что в подобных случаях нас привлекает в первую очередь предельная сосредоточенность актера. Актер заражает нас своим вниманием, втягивает наше собственное внимание в свою орбиту, овладевает им.

В силе и притягательности сосредоточенного внимания нетрудно убедиться и на простом жизненном примере.

Представьте себе морозный зимний вечер. Вы идете по своим делам или просто гуляете. Думаете о чем-то своем, очень серьезном и важ­ном. Но вдруг вы невольно замедлили шаги и остановились: напротив вас ярко освещенное окно. В окне, как на экране, - двое. Один из них вытирал руки о полотенце, но замер, всмат­риваясь в собеседника. Капли воды медленно стекают с его пальцев, но он не замечает этого: он весь внимание, весь сосредоточенный порыв. А второй человек молчит видимо, мучительно ища ответного слова или обдумывая трудное решение. Он молчит, глядя в лицо своему со­беседнику, — сейчас, вот сейчас он произне­сет наконец что-то, что так тяжело сказать... И слово сказано! А вы?.. Вы пошли дальше. Вам неловко стоять под чужим окном. У окна вас задержало не праздное любопытство, не же­лание «подглядеть», а именно то неосознанное, невольное, но чрезвычайно сильное чувство, о котором мы говорим, — тяга к вниманию. Вы отреагировали на предельную сосредоточенность своих собеседников — она заразила вас, заста­вила смотреть... И не отпускала, пока не раз­рядилась сама.

Именно такой притягательной силой внимания должен владеть актер, чтобы весь вечер в про­должение спектакля удерживать зрителя в сво­их руках, чтобы подчинить себе его внимание.

Кстати, этим своеобразным «секретом» с ус­пехом пользуются акробаты-подростки на ули­цах Парижа. Как остановить людской поток, как привлечь внимание публики? Можно, ко­нечно, кричать: «Внимание! Начинаем пред­ставление!», - но кто отреагирует на это? Можно преградить дорогу толпе и начать ак­робатические номера, но где гарантия, что хоть один человек из сотни торопливо проходящих мимо остановится, чтобы посмотреть? А маль­чишки-акробаты уже знают по своему невесело­му опыту, что самое главное — заставить лю­дей остановиться, заинтересовать их, завлечь. Как добиться этого?

И вот один из маленьких акробатов начинает что-то сосредоточенно чертить на песке. Он настолько поглощен своей работой, настолько весь растворился в ней, что не видит толпы вокруг, не слышит голосов. Его товарищ с огромным, прямо-таки невероятным интересом следит за действиями дружка. Он тоже само внимание, тоже предельно сосредоточен и увлечен. И вот остановился один прохожий: «Что там такое?» За ним второй, третий... А когда народа, при­влеченного рисованием, уже целая группа, — акробаты быстренько выхватывают коврик .из-под мышки и начинают показывать номера. И монеты прохожих одна за другой летят в про­тянутую кепку.

Это очень поучительный пример. А чем объ­яснить случаи, когда одно только появление актера перед занавесом само по себе уже за­ставляет соблюдать тишину в зрительном за­ле? Почему зритель внимательно смотрит на актера, готов слушать его, готов воспринимать все, что актер скажет, готов поверить ему? Да потому, что актер появляется перед зрителем собранным, сосредоточенным, с предельно скон­центрированным внимаки'м. И зритель не мо­жет не подчиниться такому актеру.

Эту особенность должны непременно учиты­вать молодые режиссеры, когда им приходится строить интермедии между картинами перед занавесом. Часто такие интермедии не получа­ются именно потому, что актеры, уже выйдя к зрителю, слишком долго собираются в «мизан­сцену», бывают рассеяны или полу сосредоточены. А ведь в подобных случаях все решает со­средоточенность актера в момент его появления. Автору этих строк довелось несколько раз видеть спектакль «Фома Гордеев» по повести М. Горького. Между картинами ставились как бы отдельные эпизоды перед занавесом. Вот проходит Фома с Сашей. Пока он разгуливает, она стоит безмолвно спиной к зрителю. Когда он уходит, Саша хочет что-то сказать, но только порывисто всплескивает руками и вздыхает. Без единого слова она ушла следом за Фомой. В зале вспыхивали аплодисменты. Почему? Актриса, будучи предельно собрана, сосредоточена на мыслях своей героини, заражала этим зри­телей, заставляла их повиноваться. Достичь такой власти актер может, только полностью овладев! своим вниманием.

Работа очагов оптимальной возбудимости за­ключается в том, что при заторможенность ненуж­ных резервов коры вся психическая активность переключается на выполнение поставленной за­дачи. Именно возникновение очагов оптималь­ной возбудимости концентрирует все силы для выполнения задачи. Наличие их и определяет состояние, называемое вниманием.

Участок, который находился в состоянии оп­тимальной возбудимости, через некоторое вре­мя может оказаться в заторможенном состоя­нии, так как внимание человека способно пере­ключаться. И наоборот: там, где было тормо­жение, может возникать возбуждение, может появиться новый очаг оптимальной возбуди­мости.

И. П. Павлов говорит: «Если бы можно бы­ло видеть сквозь черепную крышку и если бы место больших полушарий с оптимальной воз­будимостью светилось, то мы увидали бы на думающем сознательном человеке, как по его большим полушариям передвигается постоянно изменяющееся в форме и величине причудливо неправильных очертаний светлое пятно, окру­женное на всем остальном пространстве полуша­рий более или менее значительной тенью» **1**. Та­ким образом в учении Павлова раскрывается природа внимания.

Внимание выступает, с одной стороны, как необходимое условие («образование связей») приобретения нового и усовершенствования име­ющегося опыта. Без внимания нельзя выделить, познать объекты.

С другой стороны, внимание само вызывает­ся и направляется благодаря конкретному объек­ту, наличию опыта, существующем «связям».

**Взаимозависимый процесс**

Отсюда вытекает интересный и важный вывод: добывание творческого мате­риала возможно только при наличии внимания, а само внимание в этом процессе оттачивается, развивается, становится орудием добывания творческого материала.

Значит, для того чтобы развивать свое вни­мание, актер должен беспрерывно создавать та­кие условия, в которых возникали бы новые объекты внимания, ставить себе такие задачи, которые способствовали бы развитию его, ак­тера, познавательной деятельности. Изучая, на­блюдая жизнь, актер, с одной стороны, приобретает

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

**1** И. П. Павлов. Поли. собр. соч., т. III, книга 1, изд. 2-е. Изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1951, стр. 248. необходимый ему для творчества матери­ал, а с другой стороны, оттачивает, развивает, тренирует свое внимание. В результате внимание легче, продуктивнее включается в самый творческий процесс работы над конкретным образном.

Следовательно, без объекта не может развиваться внимание актера, а без внимания актер не сможет познать объект.

На одном из уроков на первом курсе теат­рального вуза студент делает этюд с несущест­вующим предметом. Замысел студента интере­сен, хорошо отработаны отдельные действия. Но этюд все же не вышел. Студент, выполняя этюд, чувствовал себя неловко, был напряжен. Главная причина, помешавшая ему осуществить свой замысел, заключается в том, что он не мог поверить в предлагаемые обстоятельства. А по­верить в них ему мешало в первую очередь не­умение собрать свое внимание на воображаемом объекте. Когда внимание актера направлено на определенный объект, когда есть полная сосре­доточенность, тогда легче поверить в предлагае­мые: обстоятельства.

Это доказывает практика тех актеров, кото­рые на сцене по-настоящему органичны. Они, как правило, предельно сосредоточены. От со­средоточенности внимания и зависит вера в предлагаемые обстоятельства. И это чрезвычай­но важно. Оттого, что актер не целиком верит в предлагаемые обстоятельства, возникают наигрыш и неправда, так как ощутить чувство актер может только при максимальной сосредоточенности внимания. Значит, главная причина наигрыша и штампов также в неконкретности, в неточности объекта внимания.

**Быть ели казаться?**

Поскольку у нас зашла речь о штампе - злейшем враге театра, необходимо хотя бы бегло остановиться на причинах его возникно­вения.

Могут ли быть связаны между собою такие разные понятия, как актерское внимание и штамп? Да, могут, и самым тесным образом! Корни штампа таятся в опасном для театра слове «вообще». Штамп возникает тогда, когда артист, отвлекаясь от данной конкретной ситу­ации, данного точного характера, начинает мыс­лить в творчестве обтекаемыми, аморфными ка­тегориями ситуации «вообще», характера «вооб­ще» и т. д. А такое положение не что иное, как неумение или нежелание актера сосредоточить свое внимание на чем-то определенном и кон­кретном; внимание актера, не организованное ни на чем конкретном, рассеивается, и сам ак­тер, «растекаясь мыслью по древу», обращается к абстрактным понятиям в творчестве, то сети к штампам.

На сцене внимание «вообще» не дает воз­можности актеру конкретно мыслить, и он вы­нужден лишь показывать, что мыслит или — в лучшем случае — мыслит «вообще», прибли­зительно. Это мешает ему поверить до конца в предлагаемые обстоятельства, мешает со всей силой оценить происходящие события, выразить свое отношение к ним и т. п. В подобных слу­чаях актер все делает будто бы наполовину: верит и обстоятельства наполовину, оценивает события тоже наполовину...

Поясним это примером. В театре репетиро­валась пьеса М. Горького «Мещане». Хозяин дома Бессеменов на протяжении всей пьесы мно­го говорит о Елене — своей квартирантке. В ней он видит опасность для своего сына Петра. «Она глаз с него не спускает», — говорит ста­рик. Актер работал над ролью интересно, но там, где он говорил о Елене, фразы звучали пу­сто. Почему? Потому, что для актера образ Елены существовал как бы «вообще», и Елена оказалась для Бесеменова объектом внимания «вообще». Ее образ для актёра не был конкрет­ным и точным, как это было бы при подобных отношениях в жизни. Актер стал искать. Он продумал и уточнил свое отношение к Елене; видя в ней остроумную кокетку-красавицу, уяс­нил себе, какой это серьезный соблазн для Пет­ра, понял, в чем таится сила Елены. Он тотчас нафантазировал и лестницу, по которой поды­малась Елена, и ее комнату на втором этаже. И вот на одной из репетиций актер — Бессе­менов, говоря о Елене, вдруг неожиданно бес­сознательно указал пальцем наверх — вот, мол, где она. Это было очень выразительно. И зара­зительно, так как по этому жесту сразу видно было, как старика тревожит эта молодая жен­щина, как он ее ненавидит. Если раньше Елена для актера существовала как объект внимания «вообще», то сейчас она была конкретным че­ловеком, живущим там, наверху, над его голо­вой, и являющимся смертельной опасностью для сына.

Или такой пример. Сцена из 2-го действия пьесы М. Светлова «20 лет спустя». Заснул Се­мен. Ребята замолкли. Тося говорит о том, как бы ей хотелось посидеть рядом с Лениным. Довольно частая ошибка в этой сцене была именно в объекте внимания «вообще». Актри­са, несомненно, знает, читала Ленина и чтит память гения человечества. Это как будто бы и все, что нужно для этой сцены. Но нет, это­го мало, очень мало. Ведь она ощущала образ Ленина «вообще», как в любой пьесе его представляет любой персонаж. А для того чтобы из объекта «вообще» образ стал объектом кон­кретным, нужно уяснить себе: что значит Ленин для меня лично; как я его себе представляю; какой он; что я ему сказала бы и т. п. Иначе говоря, нужно превратить для себя образ Ле­нина в конкретный, точно ощутимый объект.

А если вспомнить о тех случаях, когда актеру приходится играть ученого, врача, летчика. Как часто здесь играются неконкретные приметы профессии, приметы «вообще», отношения «во­обще».

Примеров можно привести сколько угодно. И все они доказывают, что именно объект «во­обще» мешает полностью поверить в предлагае­мые обстоятельства, не позволяет актеру быть предельно правдивым, органичным, то есть вре­дит творческому процессу.

Часто мы слышим такое высказывание: «У меня нет внимания». Это чистейший абсурд! У нормального человека внимание отсутство­вать не может, так как в коре мозга всегда имеется очаг возбудимости, а значит, мы всегда к чему-то внимательны. Следовательно, случаен, чтобы внимание отсутствовало, просто не мо­жет быть (другое дело, если отсутствует вни­мание к тому, на что оно в данный момент дол­жно быть направлено).

Иногда внешне человек как будто бы очень внимательно слушает лекцию, например: вся его поза выражает заинтересованность и внима­ние, си «ест глазами» лектора, и ему самому поэтому кажется, что он очень продуктивно про­водит время. А на самом деле внимание его по­стоянно рассредоточивается, перескакивает с. одного постороннего объекта на другой: то оно задержалось на интересном покрое костюма лек­тора, то какое-то слово из лекции почему-то произвело на него сильное впечатление и он на­чинает в связи с этим словом ассоциативно раз­мышлять о событиях и людях, так или иначе связанных с только что услышанным термином. А бывает наоборот: внешнее напряжение, со­средоточенность внимания человека ничем осо­бенно не выражаются, но тем не менее он не пропускает ничего нужного, сосредоточен и уг­лублен в предмет. Поэтому требование «быть внимательным» мы сами для себя должны рас­сматривать как требование в творческом про­цессе действительно «быть», а не «казаться». И здесь огромная, решающая роль принадлежит воле, волевому управлению.

**Непроизвольное внимание**

Но не все виды внимания поддаются волевому уп­равлению. Элементарней­шая форма - непроизвольное внимание — не зависит от воли актера.

Остановимся .подробнее на этой форме вни­мания, так как она играет в творчестве значи­тельную роль. Непроизвольное, не зависящее от человека внимание возникает тогда, когда вдруг появляется новый дополнительный раз­дражитель, или нарушено привычное располо­жение объектов, или появляется то, что указы­вает на дальнейшее возникновение объектов, и т. д. (В качестве простейшего примера можно привести случай, когда человек, видя густой дым, идущий из окна, невольно сосредоточи­вается на этом факте, перебрасывает сюда свое внимание: Что это за дым? Нет ли пожара? Не появится ли огонь? И т. д.) Но это лишь один путь возникновения непроизвольного вни­мания.

Вторым, не менее важным путем являются потребности человека. Они в конечном счете определяют те объекты в окружающей жизни, которые наиболее интересны каждому данному индивиду, определяют направленность его вни­мания.

С раннего детства у человека неизбежно воз­никает потребность что-то делать, чем-то за­няться — потребность трудиться. Возникает также потребность так или иначе выразить свое понимание жизни, поделиться увиденным, услы­шанным, заставить людей увидеть то, что он сам увидел, открыл, понял в людях, в природе.

В дальнейшем развитии потребностей избира­тельность непроизвольного внимания опреде­ляется конкретной деятельностью человека. Не удивительно поэтому, что внимание одного человека, занимающегося, скажем, техникой. Непроизвольно привлекает именно техника, другого — природа, третьего — строительство и т. д.

Люди искусства испытывают потребность в творчестве. Но и здесь у каждого художника эта тяга проявляется по-своему, и именно разно­образие проявления потребности в творчестве заставляет его посвятить себя определенному виду искусства.

В картинах, в стихах, романах, повестях, в му­зыке заключен отклик живописца, поэта, писа­теля, композитора на жизнь. Каждый худож­ник своим языком, то есть через тот вид искус­ства, которым он владеет, выражает свое собст­венное отношение к действительности. Внимание творца непроизвольно привлекает все, что мо­жет быть передано средствами его искусства: художника интересует цветовая гамма, походка, выражение лица проходящего мимо незнакомца; композитор слышит мелодии будущей оперы в шелесте листвы, в грохоте водопада, в шуме ве­чернего города.

Истинный актер испытывает страстную по­требность «...в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме»1. К этому тянется его сердце, об этом он мечтает. И именно на удовлетворение этой потребности — воссоздания «жизни человече­ского духа» на сцене - направлено непроиз­вольное внимание актера.

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

**1** К. С. Станиславский. Искусство», М., 1954, стр. 25.

Станиславский подмечал, что происходит с актерами при чтении новой пьесы на труппе. Как реагируют актеры. Какая разница между ними и присутствующими литераторами. «...Артист волнуется предчувствием творчества, а литера­торы внимательны и спокойны. При описании действующих лиц артисты уже ищут для себя роль и прикидывают ее к своим данным...»**1**.

О силе и неистребимости потребности в творчестве говорят биографии многих наших мастеров сцены. Внимание актера-творца непроизвольно привлекает сама жизнь, люди, так как именно люди являются источником его творчества. В работе над конкретным образом, знакомясь с драматургическим материалом, осмысливая его, актер испытывает желание выразить, воплотить идею автора через сценическое действие, через художественный образ. Чем талантливее актер, тем ярче и многостороннее проявляется у него жажда воплощения образа.

Работа же над конкретной ролью рождает специфическую направленность и избиратель­ность непроизвольного внимания. Теперь вни­мание актера непроизвольно будут привлекать уже определенные человеческие характеры, их взаимоотношения, ситуации, в которых они на­ходятся, и т. д.— словом, все, что так или ина­че может иметь отношение к пьесе, над которой актер работает.

Непроизвольное внимание обычно отличает­ся силой, интенсивностью, всегда окрашено

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

**1** Музей МХАТ. Архив К. С. Станиславского, № 626.

эмоциональным переживанием и оставляет глубо­кие впечатления.

В этом прежде всего и заключается значение непроизвольного внимания для актерского твор­чества. ,

Мы уже говорили, что непроизвольное внима­ние не зависит от воли актера. Однако актер мо­жет сознательно способствовать его проявлению, то есть развивать в себе это важное качество. А для этого нужно бороться с собственной апа­тией и равнодушием, стремиться культивировать в себе высокие, благородные чувства, не глу­шить их, не стыдиться.

Если актер, слушая рассказ о какой-то не­справедливости, горе или насилии, не остается равнодушным, а переживает чужую беду как свою собственную, горит желанием вмешаться, вступиться, помочь,— такому актеру легче заго­реться теми же чувствами и на сцене.

Если человеческая радость и горе невольно и сильно привлекают в жизни внимание актера, находят в его сердце бурный, глубокий отклик, он легче поймет и разберется в сложнейших чув­ствах, которые ему приходится переживать на сцене, и потому создаваемые им сценические об­разы будут волновать зрителя.

А коль скоро у него такой потребности к со­переживанию нет и его непроизвольное внима­ние не привлекают ни радость, ни горе и он мо­жет равнодушно пройти мимо них, вряд ли та­кой человек может быть хорошим актером и во­обще художником.

Задача актера, учит нас Станиславский, со­стоит в том, чтобы приучить себя «...сосредоточиваться всем своим существом на том, что его привлекает». Актер должен уметь со всей силой и глубиной оценивать объекты, непроизвольно привлекшие его внимание. Актеру необходимо научиться использовать непроизвольно получен­ные впечатления с профессиональным прицелом, уметь их отбирать, фиксировать и сохранять. Но приобретшие таких умений и навыков свя­зано уже с волевыми усилиями, с произвольным вниманием.

Актеру очень важно уметь разбираться в са­мом процессе непроизвольного внимания. По­нять его природу, внешнее и внутреннее его про­явление необходимо для того, чтобы потом в творческом процессе, уже сознательным, произ­вольным путем, в любой момент, «по заказу» быть способным достигать такой же силы и ин­тенсивности непроизвольного внимания.

Приобретение этих умений и навыков! также связано с волевыми усилиями, с произвольным вниманием.

Таким образом, во-первых, мы установили, что непроизвольное внимание присуще каждому человеку. Это чрезвычайно важное качество, но наличие его само по себе еще никак не характе­ризует человека как сознательного труженика. Во-вторых, непроизвольное внимание не зави­сит от воли человека и может существовать лишь постольку, поскольку существуют раздражите­ли, способные своей интенсивностью, без воле­вых усилий, привлекать внимание человека.

В-третьих, необходимы воля и определенные навыки, чтобы проникнуть в глубь объектов, непроизвольно привлекших внимание, чтобы извлечь для себя нужный, не повседневно встре­чаемый материал, чтобы увидеть, отобрать я за­фиксировать в памяти все нужное.

**Произвольное внимание.**

Следовательно, актер не мо­жет надеяться только на не­произвольное внимание. Оно необходимо ему в процессе добывания творче­ского материала лишь постольку, поскольку дает сильные эмоциональные, жизненные впе­чатления. Актеру необходимо овладеть глав­ным образом произвольным вниманием, разви­вать и тренировать именно его.

Развитие внимания в самом творческом про­цессе — это большая и сложная проблема.

Нельзя строго разграничить непроизвольное и произвольное внимание. Первое часто перехо­дит во второе. Бывают и обратные переходы. Нас интересуют сейчас развитие и тренировка внимания в подготовке актера к творческому процессу, в поисках и добывании им творческо­го материала.

Мы можем говорить, разумеется, только об общих принципах развития и тренировки про­извольного внимания. Каждый актер должен на практике применять эти общие принципы, исхо­дя из своей творческой индивидуальности.

Произвольное внимание, в отличие от непро­извольного, определяется сознательно поставлен­ной целью, характеризуется мобилизацией воли человека. Произвольное внимание включается во все основные виды его деятельности. «Кроме на­пряжения тех органов, которыми выполняется труд, — пишет К. Маркс, характеризуя зна­чение произвольного внимания в трудовой деятельности человека, — во все время труда необ­ходима целесообразная воля, выражающаяся во внимании...»**1**.

А для того чтобы усовершенствовать произ­вольное внимание, нужно гармонически разви­вать и все другие основные свойства познава­тельной деятельности: сосредоточенность, отно­сительную устойчивость, интенсивность, распре­деление, переключаемость внимания.

Основы произвольного внимания закладывает школа всей своей организацией, методами обуче­ния и воспитания. Самостоятельность же чело­век начинает проявлять в сущности тогда, ко­гда пластичность нервно-психической деятельно­сти уже ослабела и дальнейшая сознательная ч работа отправляется от более или менее опреде­лившихся особенностей личности.

Приведем пример. На актерский факультет поступают люди 18—20 лет. Они уже определен­ным образом развились. И их внимание тоже отличается какими-то своеобразными свойства­ми. На вступительных экзаменах комиссии важ­но проверить именно внимание будущих студен­тов, насколько оно развито, какиз свойства его проявляются в человеке более наглядно, какие следует укреплять и развивать, от каких нужно и вовсе отказаться. Конечно, в подобном случае легче определить профессиональную пригодность будущих музыкантов или артистов балета, так как с самого раннего детства их развитие на­правлено по требуемому руслу. Ведь самая

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

**1** К. Маркс. Капитал, т. I. Госполитиздат, 1950, стр. 185. 112

главная из способностей актера — внимание — часто еще до поступления в студию бывает испорчен­ным, изуродованным. Человек уже приобрел та­кие качества, как рассеянность внимания, по­верхностность, неустойчивость и т. п. Сколько иногда нужно времени и терпения, чтобы испра­вить и развить необходимые свойства внимания.

Воспитанием внимания следует особенно серь­езно заниматься с раннего детства. Развитием внимания у детей призвана заниматься, как мы уже говорили, в первую очередь школа. Ведь от развития внимания ребенка зависит в дальней­шем любая деятельность. А если у школьника замечается особое влечение к искусству, — нуж­но тем более постоянно следить за развитием его внимания. Но не только в школе, а и в даль­нейшем направление и общий характер нервно-психической деятельности человека могут быть в значительной степени изменены. Произвольное внимание также может быть развито путем уп­ражнений определенных его качеств.

Дальнейшее развитие произвольного внима­ния человека обусловливается главным образом избранной им профессией, его трудовой, обще­ственной деятельностью. В зависимости от вы­полняемой работы развиваются соответст­вующие свойства внимания. Так, например, со­средоточенность, концентрация внимания прису­ща и необходима всем, но особенно тренируется она у людей, профессия которых требует абсо­лютно устойчивого внимания. Например, рабо­та корректора требует преимущественно такого внимания, и человек, занимающийся ею, обязан уметь концентрировать свое внимание.

Педагогам, летчикам часто приходится умело распреде­лять свое внимание, быстро переключать его и т. п. Этому также следует упорно учиться.

Таким образом, в жизни произвольное вни­мание развивается постольку, поскольку этого требует характер выполняемой человеком рабо­ты. Существуют профессии, требующие особой натренированности внимания: летчик, хирург, инженер. Профессия актера тоже требует натре­нированности и точности внимания.

Вот что говорил по этому поводу Станислав­ский: «Главный ученый труд для артиста -это уметь наблюдать первооснову ценностей творчества - - свое собственное сердце и приро­ду своих страстей. Развитое внимание, стано­вясь стимулом жизни, приводит человека к по­ниманию своей невежественности не только в овладении своим телом и нервами: внимательно наблюдая жизнь, студиец видит все прорехи в своем образовании и охотно учится, осознав, что в данное время нет бесполезных ему предме­тов...» '.

Характер творческой работы актера требует непрерывного, систематического, сознательного развития произвольного внимания, требует, го­воря словами Станиславского, «...полной сосре­доточенности всего организма целиком».

**Борьба поденного и вредного**

Актер не может удовлетвориться теми свойствами и видами внимания, которые у него проявляются более или менее ярко. При­слушиваясь к замечаниям педагогов, режиссеров.

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

**1** К. Е. Антарова. Беседы К. С. Станиславского. «Искусство». М., 1952, стр. 56.

товарищей, сознательно ставя перед собой цель познать самого себя, актер должен с первых же шагов своей творческой жизни ежедневно, си­стематически заниматься развитием, трениров­кой произвольного внимания. Он должен на­учиться в совершенстве управлять своим вни­манием.

Главной причиной, мешающей молодым акте­рам в творческом процессе, является недостаточ­ная устойчивость, неполная сосредоточенность их внимания. Воля и натренированное внимание в першую очередь обеспечивают беспрерывность творческого процесса. Ведь в каждый момент на человека действует не один какой-нибудь раз­дражитель, а целый ряд раздражителей. Необ­ходимо выделить тот или иной объект, сосредо­точиться на нем. Необходимо активизировать по этому поводу весь наличный опыт, помогающий воспринять выделенный объект.

Здесь-то и происходит борьба между основ­ными нервными процессами - возбуждением и торможением. Борьба не только внешняя, но и внутренняя. Нужно сознательно затормозить, как бы исключить воздействие не только ненуж­ных внешних раздражителей, но и внутренних. Отбросить ненужные, мешающие, отвлекающие мысли, нерешенные вопросы, какими бы важны­ми они ни были. «Происходит, - говорил Ста­ниславский, - постоянная борьба правильного с неправильным, полезного с вредным...»

Актеру удается это не сразу. Нужны посте­пенность, приученность. Именно с этой целью в наших театральных школах упражнения на внимание начинаются с самых элементарных задач и постепенно усложняются. Уроки актерско­го и режиссерского мастерства планируются та­ким образом, чтобы работа была не только ув­лекательна, основана на непроизвольном внима­нии, но и требовала напряжения произвольного внимания.

Однако за четыре — пять лет обучения нельзя сделать то, чем надлежит заниматься всю жизнь. Во время обучения будущий актер, естественно, получает только самые элементарные умения и навыки, которые требуют дальнейшего совер­шенствования, он получает только программу работы над собой. Но практика театра показы­вает, что приобретенные в школе умения и по­лезные навыки далеко не всегда совершенству­ются.

Придя в театр, молодой актер зачастую не умеет верно организовать свою самостоятельную жизнь. Иногда он не придает значения тому, что на репетиции ему не удалось себя мобили­зовать, не удалось сосредоточиться, что на спек­такле он часто отвлекался и терял линию дейст­вия. Каждому случаю актер находит тысячу объ­яснений, оправданий, будучи уверен, что это произошло только на этом спектакле или на этой репетиции, так как «сегодня он был не в форме». Но в дальнейшем он даже перестает контролировать себя, утешаясь мыслью, что и другие товарищи отвлекаются посторонними де­лами. Так появляется равнодушие к работе.

Снижая самоконтроль и требования к себе, актер приобретает привычку «казаться внима­тельным». Искоренение этой вредной привычки требует много сил и времени. Чем глубже присмотрится актер, как протекают нормальные, есте­ственные процессы внимания в жизни, чем ско­рее он научится по-настоящему глубоко сосредо­точиваться, смотреть и действительно видеть, слушать и подлинно слышать — прежде всего в жизненных обстоятельствах,— тем легче будет ему владеть своим вниманием на подмостках.

Развивать произвольное внимание актер мо­жет, прежде всего заставляя себя разбираться в непроизвольном внимании. Для этого он при­учает себя наблюдать и анализировать проявле­ние непроизвольного внимания в себе и в дру­гих. Вначале это дается ему с большим трудом, требует волевых усилий. Так, например, внима­ние актера непроизвольно привлекло событие на улице, или интересное сообщение в газете, или полученное им письмо, наконец, красивый пей­заж, хорошая музыка. Во всех этих случаях ак­тер был полностью поглощен, сосредоточен. Но, после того как событие произошло, актер дол­жен разобраться в том, как он воспринял про­исшедшее, каково было его самочувствие. Актер обязан вспомнить: были ли у него в это время какие-нибудь посторонние мысли, отвлекался ли он другими объектами; вспомнить свое самочув­ствие, а также и внешнее выражение внимания, в каком положении были его тело, руки, ноги, голова; куда были устремлены глаза.

Подобный разбор потребует от актера волевых усилий, так как внимание уже привлекается дру­гими объектами, перескакивает с объекта на объект, я нужно силой воли удержать его на разбираемом факте. Важно не только разобрать­ся в данном факте, но и постараться понять, что мешало только что проделанному разбору: не­устойчивость внимания или трудная переключаемость его и т. д.

Поняв слабые стороны своего внимания, актер в дальнейшем сможет успешнее заняться их раз­витием. Выполняя такие упражнения, актер при­выкает к ним, и ему нужно все меньше и мень­ше волевых усилий для их выполнения. Много­кратно ставя перед собой задачу и выполняя ее, актер приобретает умения, которые в дальней­шем облегчают ему самонаблюдение, самоанализ.

Но, кроме самонаблюдения, актеру необходи­мо постоянно наблюдать за проявлениями непро­извольного внимания у других.

И. П. Павлов говорил, что человек получит неисчислимые выгоды и чрезвычайное могуще­ство над собой, когда он другого человека смо­жет подвергнуть такому же анализу, как дол­жен он это делать со всяким объектом природы, «...когда человеческий ум посмотрит на себя не изнутри, а снаружи». Большую пользу получит и актер, если он приучит себя ежечасно наблю­дать, изучать жизнь и людей. Наблюдая за проявлением непроизвольного внимания на дру­гом человеке, актер ставит себе такие же задачи, как и при разборе проявления непроизвольного внимания в самом себе. } 1о сейчас он имеет воз­можность наблюдать выражение лица, глаз, по­ложение тела и пр. у разных людей, в разных обстоятельствах и ситуациях. Поле деятельно­сти актера неограниченно, действительность предоставляет колоссальные возможности.

«Люди не все одинаковы. Ведь в зависимости от среды, характера, возраста и социального происхождения люди по-разному говорят, дей­ствуют, (жестикулируют, у каждого свой темпе­рамент. Один делает все быстро, другой разме­ренно, солидно... Следите за тем, как ходят лю­ди. Ведь у каждого человека своя походка... как человек ведет себя в различных условиях жиз­ни»,— говорила замечательная артистка Малого театра Варвара Николаевна Рыжова **1**.

Например, на улице, в театре, в трамвае мы часто встречаем людей, полностью поглощенных своими мыслями, занятых какими-то объектами. Нередко встречаешь группу людей, сосредоточивших внимание на каком либо событии. Актер обязан сравнивать, как по-разному и в разной
степени сосредоточены люди на одном и том же событии. Ему важно попытаться разобраться в том, что помогает и что мешает сосредоточиться.

**Привычка – вторая натура**

Важно, чтобы актер умел организовывать, планировать свои наблюдения, чтобы по­степенно, последовательно, систематически тре­нировать, упражнять произвольное внимание.

В самом начале, пока актер еще не владеет своим вниманием, пока оно у него неустойчиво, лучше ставить себе самые простые задачи на­блюдения в благоприятных условиях и избирать несложные объекты.

Наиболее благоприятными условиями для на­блюдения являются такие, когда в поле внима­ния актера нет ничего отвлекающего его от ос­новного объекта наблюдения. Для этих целей

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

**1** В. Н. Рыжова. Опыт и наблюдение. «Театр», 1937, № 6, стр. 49.

актеру не нужны специальные часы или уроки. Вставая утром или ложась спать, занимаясь сво­им туалетом, актер может поставить себе задачу наблюдать определенный объект. Вначале важ­но добиться, чтобы внимание стало более устой­чивым и удерживалось на сознательно выделен­ном объекте. В искусстве актера внимание и объекты должны быть чрезвычайно стойкими. Когда внимание становится устойчивее, актер может выбирать объекты наблюдения на улице. в природе и т. п. Идет актер на работу или домой, едет ли он в троллейбусе, трамвае или метро, он может приучать себя ставить перед собой сознательные цели наблюдения. Это при­учит его произвольно удерживать внимание на определенном объекте.

Так, например, уходя из дома на работу в театр, актер может наблюдать, сколько магази­нов встречается на его пути и какие это магази­ны. Казалось бы, простое упражнение, но попро­буйте точно выполнить! Вначале подобная задача потребует от актера огромных волевых усилий: он будет бороться с отвлекающими вни­мание объектами, с собственными мыслями, ему придется усиленно возвращать гное внимание к избранному им упражнению. В следующий раз он решит наблюдать, какие имеются учрежде­ния или какие ему встретились машины.

Вначале наблюдения актера могут быть крат­ковременными, затем более длительными. Пол­нота впечатлений зависит не только от длитель­ности, но и от их повторности. Он может ста­вить перед собой задачу периодического наблю­дения определенных объектов.

Предположим, актер задумал каждый раз, проходя мимо строящегося дома, замечать, ка­кие изменения произошли за день. Эта простей­шая задача, однако, не сразу удается актеру. Выполнение ее потребует немало волевых уси­лий. Один раз, проходя мимо строящегося дома, он отвлекся и не заметил объекта — задача не выполнена. Второй раз он пристально смотрел, заметил изменения, но сейчас же отвлекся дру­гими интересными вещами и не зафиксировал наблюдений. Находится бесконечное число при­чин, отвлекающих внимание актера от постав­ленной цели. Чрезвычайно важно, вопреки все­му, приучать себя каждый раз добиваться вы­полнения задачи. Конечно, неверно было бы счи­тать, что надо выполнять только указанные упражнения и что только таким путем можно развить внимание. Каждый актер и рржиссер должен продумать сам наиболее удобные и нуж­ные для себя пути тренировки своего внимания. К. Д. Ушинский, называя внимание «ворота­ми в сознание», «единственной дверью нашей души, через которую входят в нее впечатления и образы», писал: «Почти всякое новое для нас занятие требует сначала от нас активного внима­ния, более или менее заметных усилий воли с нашей стороны; но чем более мы занимаемся этим предметом, чем удачнее идут наши заня­тия, тем обширнее совершается работа сознания в следах, оставляемых в нас этими занятиями,— тем более предмет возбуждает в нас интерес...»**1**.

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

**1** К. Д. Ушинский. Человек как предмет воспи­тания, т. 1. СПб. 1901, стр. 207.

Систематически ставя перед собой задачу тре­нировать внимание, приучая четко и ясно формулировать цель наблюдения, актер также мо­жет добиться того, что в дальнейшем наблюде­ния будут протекать словно сами собой, не тре­буя специальной энергии. «Такое выработанное внимание делается потом как бы природною способностью; а если оно... выработалось в ран­нем детстве, то и действительно принимается ча­сто за природную способность»**1**. Конкретная цель наблюдения направляет внимание актера по определенному руслу, активизирует имеющиеся опыт и знания, то есть создает благоприятные условия для восприятия этого объекта, для усо­вершенствования имеющегося и приобретенного вновь опыта.

Постоянно повторяясь, такая организация по­знавательной деятельности становится для человека привычным делом. Это способствует тому, что постепенно требуется все меньше волевых усилий, чтобы удерживать внимание на опреде­ленном объекте. В результате актер сможет удерживать внимание на желаемом объекте без напряжения волевых усилий. Возникновение та­ких привычек имеет огромное значение для ак­тера. Они укрепляют стойкость внимания, что чрезвычайно положительно сказывается на твор­ческом процессе.

Кроме того, как уже говорилось выше, само внимание .актера на сцене необычайно зарази­тельно для зрителя.

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

**1** К. Д. Ушинский. Человек как предмет воспи­тания, т. 1. СПб. 1901, стр. 207.

Значит, для развития и тренировки внимания актер должен прежде всего приучать себя четко и ясно ставить перед собой цель наблюдений. При этом следует помнить, что бесцельная дея­тельность, наблюдение «вообще» притупляют внимание и часто служат препятствием для его развития: внимание неизбежно привлекается са­мыми разнообразными раздражителями, перехо­дя от одного объекта к другому, и результаты таких наблюдений не могут принести пользы актеру. Внимание становится неустойчивым, пло­хо сконцентрированным, сильно утомляет актера, часто даже подавляет интерес. Все это отражает­ся на его творческой работе.

**Когда тренируется внимание**

Когда внимание актера становится более устойчивым, для дальнейшей его тренировки актер должен ставить перед собой более сложные задачи. Возможности таких наблюде­ний неисчерпаемы. Мы укажем только на неко­торые из них.

Например, актер может наблюдать людей ут­ром и вечером, чтобы проследить многообразнейшие проявления их физического самочувствия.

Объектом наблюдения являются, конечно, не переживания сами по себе, а их проявление в по­ступках и в поведении человека.

Физическое самочувствие субъективно. Но между объективно наблюдаемой нами деятельно­стью человека и его субъективными внутренни­ми переживаниями всегда имеется закономерная связь. Поэтому, наблюдая поведение человека, актер может делать вполне обоснованные заклю­чения и его внутренних переживаниях. Нельзя путать понятия объективного и субъективного физического самочувствия. Когда на репетициях задают вопрос, какое здесь физическое самочув­ствие, актеру необходимо вспомнить пережи­тое им в аналогичных обстоятельствах.

В этой работе большое значение имеет вооб­ражение, но об этом мы скажем позже. Сейчас же нам важно пояснить, как актер может трени­ровать свой наблюдательный глаз. Для этого актеру нужно постепенно приучать себя заме­чать, как по-разному выражается физическое самочувствие у каждого человека. Постоянно тренируя себя в этом, актер не только будет не­прерывно развивать свое внимание, но сможет еще воспользоваться своими наблюдениями в поисках и при отборе выразительных средств для выявления физического самочувствия свое­го героя.

Поясним свою мысль примером. В пьесе А. Корнейчука «Платон Кречет» есть сцена празднования дня рождения Платона. Друзья ожидают возвращения его из больницы, чтобы поздравить. Ждут час, другой — до поздней но­чи. Все они пришли сюда после трудного рабо­чего дня, и поэтому не удивительно, что, ожи­дая Платона Кречета, все они постепенно засы­пают. В этой сцене каждому актеру необходимо найти точное физическое самочувствие предель­ной усталости, а сделать это они смогут только и том случае, если зорко наблюдали за собой и за другими в жизни. Только тогда все будут по-разному засыпать.

А вот другой пример. Студенты актерского факультета готовят пьесу

М. Светлова «Двадцать лет спустя». Ночь. Холод. Все члены «лу­ба «III Интернационал» спят, укрывшись кто чем может. Они собрались здесь затем, чтобы в такое напряженное время на случай, если что-нибудь произойдет, быть всем вместе. Тишина. И только один мальчишка Сашка жадно читает книгу и в особо патетических местах не выдер­живает - громко кричит. Друзья мгновенно просыпаются. Они только что заснули после трудного, напряженного дня, только что согре­лись, и вдруг — тревога?! Оказывается, это просто сдуру крикнул Сашка. И смешно, и злость берет.

Студенты верно определили действия, но сце­на никак не шла именно из-за отсутствия точно­го физического самочувствия. Они не нашли его, они его только показывали. И сколько бы ни говорилось о предлагаемых обстоятельствах, об эпохе, исполнители умом все понимали, но эмо­ционально не загорались, так как им было чуж­до физическое самочувствие их героев. Студен­там было дано задание: вспомнить каждому из своей собственной жизни аналогичное физиче­ское самочувствие и сделать этюд.

Один из студентов вспомнил нечто подобное в своей жизни: в туристском походе на привале один из ребят по ошибке, испугавшись мнимой опасности (он принял корягу за змею!), перебу­дил всех остальных. И студент припомнил, как ему было и весело, и зло брало, как, проснув­шись, он ощутил холод летней ночи и удивил­ся, до чего же она красива, эта летняя ночь!.. Физическое самочувствие оказалось сложнее и богаче.

В работе над этой сценой выяснилось, что те студенты, у которых был богаче жизненный опыт, которые умели наблюдать жизнь, сумели поверить в предлагаемые обстоятельства и уди­вительно верно и быстро наживали нужное фи­зическое самочувствие.

Из этой работы будущие молодые актеры вы­несли очень важный урок. Они поняли огромное значение жизненных наблюдений и запасов фи­зической памяти, когда вспоминаешь что-либо всем своим существом.

Подобные наблюдения возможны везде и всюду, где только приходится бывать актеру: на вокзале, в поликлинике, в приемной врача и т. д. Надо только научиться рационально, с профес­сиональным прицелом использовать свое время. Актер получит богатый материал для творчест­ва и одновременно натренирует свое внимание! Но режиссеру очень важно понять, что он может только наводить актера на воспоминания пере­житого физического самочувствия, а не заказы­вать актеру физическое самочувствие, которое режиссер придумал или даже когда-то пережил, потому что в таком случае дальше изображения дело не пойдет. Но, для того чтобы уметь наводить актера, бередить его память, режис­серу самому надо тренировать себя в этих жиз­ненных наблюдениях.

Актеру чрезвычайно полезно наблюдать так­же и темпо-ритм у разных людей, отмечать для себя разницу в его проявлении в зависимости от темперамента человека. Как многообразны проявления темпо-ритма у старых и молодых, у больных и здоровых, у бодрых и усталых!

Наблюдая смену темпо-ритма у окружающих его людей, актер фиксирует в своей памяти ха­рактер темпо-ритма, быстроту смены, а также обстоятельства и события, вызвавшие ее. Когда в дальнейшей творческой работе актеру встре­тится характер с резко меняющимся темпо-ритмом, ему легче будет разобраться в причинах этой смены и ощутить ее органику.

Интересный и глубокий материал дают акте­ру наблюдения за влиянием окружающей об­становки на поведение людей. В самом деле, как различны темпо-ритмы человека, все его поведе­ние в больнице, в музее или на концерте.

Актеру очень важно уметь разбираться в кон­фликте между внутренним и внешним темпо-ритмом. Этот конфликт нам часто приходится наблюдать в жизни. Как многообразно он про­является!

В работе актера над образом немаловажную роль играет и его умение наблюдать общение людей в самых разнообразных формах его про­явления (под общением Станиславский подразу­мевал обоюдное стремление людей, с одной сто­роны, передать партнеру свои чувства и мысли, а с другой — стремление воспринять его чув­ства и мысли).

Но общение невозможно без внимания. Оно и начинается тогда, когда проявляется внимание к кому-то. А вот формы проявления внимания и

общении бывают самые различные.

К. С. Станиславский говорил, что драматург торит не слова, а чувства. Словом он пользует и лишь как средством для фиксирования переживаний. И потому такое значение имеет общение. А для того чтобы суметь найти, отобрать из множества разнообразных средств взаимной передачи я восприятия чувства именно те, кото­рые необходимы в данном конкретном случае, — мало слов автора, нужен багаж жизненных на­блюдений, приобретенных самим актером. Исхо­дя из своего непосредственного опыта общения, актер может постоянно расширять его, присталь­но наблюдая за окружающими людьми. Это даст возможность ему увидеть жизнь словно бы че­рез увеличительное стекло то, что раньше про­ходило мимо его внимания, теперь будет высту­пать крупным планом - четко, ярко, рельефно; актер увидит все богатство и многообразие «при­способлений» и «пристроек» в повседневном че­ловеческом общении.

Наблюдения помогут актеру отобрать и про­корректировать приспособления и выразитель­ные средства из тех, которые появляются у не­го в процессе общения на сцене. Если же актер не приучит себя к наблюдению и изучению об­щения людей в жизни, он окажется беспомощен на сцене, будет лишен тонкости и многообразия приспособлений в работе над ролью, так как его «аппарат-инструмент» внутренне пуст, из него нечего черпать. И тогда пойдут в ход «спаси­тельные» штампы, которые уже достаточно на били оскомину зрителям. Потому и получается, что, например, встречи соперников, застенчи­вость влюбленных, спор принципиальных про­тивников часто играются абсолютно одинаково, хотя «встречаются, влюбляются и спорят люди разных характеров и в разных предлагаемых обстоятельствах.

Работая над каждой новой ролью, актер сно­ва к снова будет обращаться к жизни, ища ма­териала в ней для творчества. Это естественно и понятно. Но нельзя наблюдать жизнь только для очередной роли и только в периоде работы над ролью.

Если мы ежедневно и систематически не занимаемся развитием наблюдательности, не овладеваем произвольным вниманием, то мо­жем оказаться банкротами, ибо эта работа для нас будет новым, непривычным делом, тре­бующим много сил и энергии. А времени у ак­тера всегда в обрез. Актеру некогда преодоле­вать все препятствия, и он нередко сворачивает на путь наименьшего сопротивления: попадает в плен самых распространенных штампов.

Итак, мы пришли к убеждению, что актер су­меет лучше и легче овладеть своим вниманием в сценических условиях только тогда, когда он станет его полным хозяином в жизни. Следова­тельно, вниманию принадлежит решающая роль в самовоспитании актера. «Чем крепче круг публичного одиночества артиста, чем выше его внимание и мысль несутся, отыскивая прекрас­ное в себе и в окружающих, тем больше обаяние артиста, тем дальше понесутся и его вибрации творчества и тем сильнее его воздействие на зрительный зала» **1**. Характер творчества акте­ра, необходимость огромной домашней работы, подготовки, среда, в которой ему приходится ра­ботать, требуют от него сильно развитого

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

**1** К. Е. Антарова. Беседы К. С. Станиславского. Искусство», М., 1952, стр. 45

внимания, умения отвлечься от мешающих факто­ров, чтобы полностью отдаться творчеству.

А если внимание играет такую важную роль в работе актера, то, следовательно, развитие и тренировка его не должны прекращаться с окон­чанием учебного заведения. Это работа — на долгие годы, на всю жизнь. Самый надежный и доступный для всех актеров путь тренировки внимания -- путь ежедневного добывания твор­ческого материала в жизни. Но и в этом, каза­лось бы, чисто «техническом» процессе огром­ное значение имеет идейная и художественная направленность самого актера. Именно от этого зависит, что и как он будет наблюдать.

Личность актера-человека непосредственно отражается в процессе наблюдения. Чем яснее идейная целеустремленность актера, чем шире его кругозор, чем глубже он мыслит, тем ярче и определеннее он видит наиболее важное в жизненных процессах, тем меньше он будет ко­паться в мелочах. Чем талантливее актер, тем он, по словам Станиславского, больше найдет прекрасного в других. «А если он видит много прекрасного вокруг, если его внимание улавли­вает в каждом человеке какую-то ценность, — богаче становится его творческий круг, ярче искры его энергии, больше и шире его возмож­ности отражать всю жизнь на сцене...

Без такой глубочайшей добровольной подго­товки самого себя нельзя стать актером — отра­жателем ценностей человеческих сердец» '.

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

**1** К. Е. Антарова. Беседы К. С. Станиславского. «Искусство», М., 1952, стр. 46.

**«ФАКТ - ЕЩЕ НЕ ВСЯ ПРАВДА»**

Бесспорно, что внимание и наблюдатель­ность — необходимые качества актера. Но только приучить себя наблюдать жизнь и фик­сировать для себя различные виды проявления этой жизни — мало. Актер по характеру своей деятельности не может, быть сторонним наблю­дателем. Его место в самой гуще жизни. Изу­чая, наблюдая жизнь, он, как и писатель, дол­жен быть захвачен, увлечен и взволнован ее дыханием. Если мы хотим быть подлинными ху­дожниками на сцене, то мы призваны не только констатировать для зрителя наличие тех или иных явлений жизни, но мы обязаны еще и объяснять эти явления, оценивать их, — мы должны научиться раскрывать внутреннюю сущ­ность наблюдаемого объекта, разгадать смысл и цель его существования. Иначе любые наши ча­стные наблюдения всегда будут бессмысленны­ми, а потому и бесплодными.

Актер добивается того, что его внимание на определенном объекте удерживается как бы са­мо собой, благодаря приобретенной привычке, и тогда все свои силы он направляет на раскрытие внутренней сущности наблюдаемого объекта.

Ведь «факт - еще не вся правда, - писал М. Горький, - он - только сырье, из которо­го следует выплавить, извлечь настоящую прав­ду искусства. Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из фак­та смысл» **1**. К этому должен стремиться и ак­тер в процессе добывания творческого матери­ала. Деталь и частность в роли и в исполнении ее должны освещаться сверхзадачей спектакля.

**Уметь анализировать**

В анализе, этом более слож­ном процессе наблюдения, первый помощник и друг ак­тера — воображение. Именно с его помощью мы можем глубже проникать в наблюдаемые явле­ния, понимать и раскрывать их. Воображение дает нам возможность видеть и оценивать явле­ния в их движении.

Воображение — психический процесс, дающий возможность осмыслить воспринятое, перерабо­тать его и на основе воспринятого создавать но­вые представления об объективном мире. С фи­зиологической стороны работу воображения можно объяснить оживлением в мозгу человека ранее образованных временных связей и преоб­разованием этих связей в новое сочетание.

В процессе воображения у нас обязательно используется уже имеющийся опыт. На основе ранее воспринятого материала объективной

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

**1** М. Горький о литературе, изд. 3-е. М., 1937, стр. 109.

действительности и возможна работа воображе­ния, то есть новое осмысливание старых впечат­лений и создание новых представлений.

Деятельность воображения может успешно протекать только на основе разнообразного, бо­гатого опыта многочисленных наблюдений. Именно этим в основном и определяется пер­спектива развития нашего воображения.

Писатели, создавая литературные образы, черпают материал из самой действительности. Так, например, Л. Толстой создал прекраснейшие образы «Войны и мира» на основе жизнен­ных наблюдений, хотя участники эпопеи 1812 года давно уже умерли. М. Горький говорил, что типы у писателей создаются из целого ряда отдельных впечатлений.

«Описав одного знакомого ему лавочника, чи­новника, рабочего, литератор сделает более или менее удачную фотографию именно одного человека, но это будет лишь фотография, ли­шенная социально-воспитательного значения, и она почти ничего не даст для расширения, уг­лубления нашего познания о человеке, о жизни.

Но если писатель сумеет отвлечь от каждого из 20—50, из сотни лавочников, чиновников, рабочих наиболее характерные классовые черты, привычки, вкусы, жесты, верования, ход речи и т. д., — отвлечь и объединить их в одном лавочнике, чиновнике, рабочем, этим приемом писатель создаст «тип», это будет искус­ство» **1**.

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

**1** М. Горький о литературе, изд. 3-е. М. 1937, тр. 201.

Но для того чтобы создать тип, необходимо очень хорошо, внимательно «присмотреться к сотне, другой попов, лавочников, рабочих», не­обходимы широта наблюдений, богатство жиз­ненного опыта. Не менее необходимо это я ар­тистам. Актер получает от автора уже создан­ный им законченный персонаж. Но он не меха­нический воспроизводитель авторских видений, он самостоятельный художник, заново творящий художественный образ в совершенно иной сфе­ре искусства. Даже самые талантливые драма­турги раскрывают далеко не все, что нужно знать актеру в работе над образом. Часто скупо говорят они о прошлом своего персонажа и со­всем не говорят о том, что будет с ним по окон­чании пьесы. Чтобы создать полнокровный об­раз, на все эти вопросы должен ответить сам

В актерском творчестве основная задача

заключается в том, чтобы превращать вымысел автора пьесы в художественную сценическую быль. Понятно, какое огромноё значение в этом процессе имеет воображение. Оно необходимо актеру в каждый момент его художественного творчества, как при изучении, так и при воспроизведении создаваемого образа.

«...Каждое наше движение на сце­не, каждое слово должно быть ре­зультатом верной жизни воображения...

...Ни один шаг на сцене не должен произво­диться механически, без внутреннего обоснова­ния, то есть без участия работы воображения... Что может согреть, взволновать нас внутренне, как не овладевший нами вымысел воображения! Чтобы отвечать на все требова­ния, предъявляемые к нему, необходимо, чтобы оно было подвижно, активно, отзывчиво и до­статочно развито» **1**.

**Воображение и познание взаимозависимы**

Ежедневное добывание творческого материала из окружающей действительности — самый доступный путь для развития нашего..во­ображения. В то же время само воображение развивается и тренируется в процессе наблюде­ния. Это еще раз доказывает актеру необходи­мость приучать себя к ежедневному наблюде­нию. Если только внимательно относиться к самой жизни, перед нами предстанут богатей­шие возможности развития творческого вообра­жения. Развиваясь и совершенствуясь в про­цессе добывания творческого материала, вообра­жение обогащает самый процесс наблюдения, привлекает внимание, окружая объект своим вы­мыслом.

Приведем такой простейший пример. Рассмат­ривая карандаш, мы долго не сможем удержать свое внимание на нем, если нам на помощь не придет наше воображение: где сделан этот карандаш и как, как он попал сюда, если он не новый, то кто им писал до нас? Подобными вопросами мы можем сконцентрировать наше внимание и дольше удерживать его на объекте и даже забыть об окружающих. Это зависит от того, насколько активно включилось в

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

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2. «Ис­кусство», М., 1954. стр. 94 —95.

действие наше воображение. Начало любой деятель­ности, например чтение книги, иногда требует огромного напряжения воли, а потом, увлекшись содержанием, мы читаем уже без всяких уси­лий.

Взаимосвязь, взаимодействие внимания и во­ображения в процессе добывания творческого материала очевидны. Отметим лишь, что в раз­витии воображения очень важно дать ему верное направление. Необходимо, чтобы актер не выдумывал отвлеченные, общие ответы, а действительно вскрывал сущность наблюдаемо­го объекта, подробнейшим образом изучая и отталкиваясь от него.

Начинать можно с самого простого. Так, на­пример, наблюдая строящийся дом, отталкива­ясь от его объема, планировки, распределения комнат в нем, от того, какие у дома окна, ак­тер может решить вопрос, для каких целей стро­ится дом: для жилья или для учреждения. В дальнейшем актеру можно проверить и выяс­нить для себя, насколько правильно и верно работало его воображение. Если он ошибся, ему следует разобраться, в чем была его ошибка и почему она произошла. Это элементарнейшее упражнение может помочь проверить, правиль­но ли развивается воображение. Выполнение таких, казалось бы, слишком простых упраж­нений ценно еще и потому, что, выполняя их, актер постепенно приучает себя отталкиваться от объекта, замечать его детали, новые призна­ки, приучает себя к чувству логики и последо­вательности. Заметим кстати, что эта и подоб­ная работа не требует от нас ни особых условий, ни специального времени — она может выполняться буквально мимоходом.

Приучить себя отталкиваться от объекта, за­мечать существенные его признаки актеру важ­но не только для тренировки воображения, но и для того, чтобы потом, работая над пьесой, он был бы в состоянии, исходя из образа, соз­данного драматургом, создавать живого и кон­кретного человека, а не придуманную человеко-схему. Если бы актеры приучали себя на про­стейших упражнениях отгадывать, раскрывать, распознавать объекты, им было бы куда легче справиться с авторским материалом.

В развитии воображения, так же как и в раз­витии внимания, сам актер постепенно услож­няет себе задачи наблюдения. Научившись точ­но и со всей глубиной раскрывать простейшее объекты и явления, он может затем перейти к более сложным.

Вернемся к разговору об общении.

С помощью воображения актер может свей наблюдения довести до такой точности, что он постигнет тайну внутреннего общения людей между собой, В жизни для каждого случая об­щения столько же средств выражения, сколько и людей. Общение зависит не только от кон­кретной индивидуальности человека, от его тем­перамента, но и от его жизненного опыта. По­этому ясно, с какой проницательностью актеру нужно наблюдать различную природу общения людей в жизни. Все эти сложные жизненные процессы должны быть актером всесторонне изучены, распознаны, ведь ему приходится встречаться в работе с разными авторами, а у каждого автора — своя природа общения людей между собой: одна у героев Чехова, другая у героев Достоевского.

Наблюдая общение между людьми, актер не только сосредоточивает на этом свое внимание, но и пытается проникнуть в глубь их отноше­ний. Ему нужно разгадать и понять природу чувств и взаимоотношений, которые привели лю­дей к тому или иному характеру общения. В жизни возникают самые различные чувст­ва и взаимоотношения между людьми. Наряду с проявлением вполне определенных форм об­щения мы видим и формы неясные, неопределенные, не поддающиеся даже словесному вы­ражению. Люди часто общаются молча. Сколь­ко самых разных причин вскроем мы, если повнимательнее присмотримся к каждой молча­щей паре! Люди подчас не разговаривают не потому, что им нечего сказать, а как раз по­тому, что никакие слова не в состоянии выра­зить их чувства. Раз и навсегда установившиеся отношения людей между собой выявляются в привычном способе общения, выражающемся в одних и тех же действиях. Например, врач, при­нимающий в поликлинике ежедневно по 30—40 человек, привычно, внешне почти механически встречает каждого пациента одними и теми же словами, произносимыми с одной и той же ин­тонацией: «На что жалуетесь?». Он привыч­ным жестом предлагает больному сесть, привыч­но, прежде чем начать серьезный опрос, рас­крывает и пробегает глазами историю болезни пациента и т. д. Это тоже особая форма об­щения.

Актер -сможет понять природу проявления общения, раскрыть всю ее сложность и своеоб­разие в каждом конкретном случае только при помощи своего воображения. Оно поможет ак­теру понять, какие мысли и чувства скрываются за различными формами общения: простыми и ясными, сложными и неопределенными, привычными и механическими. Важно, чтобы вообра­жение, отталкиваясь от действительности, от жизненных наблюдений и опыта актера, рисо­вало бы ему картины, объясняющие наблюдае­мые случаи. На основе наблюдаемых фактов и деталей актеру легче будет сочинять биографии людей, историю их взаимоотношений и т. д.

Приведем пример. Студенты работали над от­рывком из повести Макаренко «Флаги на баш­нях», сцену: Ванду приводят в колонию. По­ведение Ванды резко меняется с того момента, когда она видит Рыжикова. Если раньше эта девушка всей душой стремилась в колонию и искренне хотела здесь остаться, то сейчас она делает вес возможное, чтобы как можно скорее вырваться отсюда. После разговора с ней За­харова становится ясно, почему Ванда так по­ступает. «Он вое знает. Все расскажет!» — шепчет она на ухо Захарову про Рыжикова. На его слова: «Пусть рассказывает», — она испуганно вскрикивает: «Нет!.. Ни за что!».

Студентка, работавшая над этой ролью, со­чинила биографию Ванды, нафантазировала сре­ду, обстановку — всю жизнь девушки до при­хода в колонию. Но с появлением Рыжикова в сознании актрисы не возникало того прошлого, имеющего непосредственное отношение к пьесе, о котором должен был бы знать Рыжиков и о котором он мог бы рассказать остальным. Это прошлое существовало в сознании само по себе, в виде литературного сочинения. Вообра­жение актрисы работало вхолостую, так как не связывало воедино прошлого и настоящего об­раза.

Встретившись с ролью, актер, воображение которого беспрерывно тренируется, потратит меньше времени и энергии на то, чтобы разбу­дить свое воображение, притом оно будет не только активным, но и верным, точным, целе­устремленным. Актер много и ярко нафантази­ровал, придумал интересные детали, а в работе над образом ему это все не пригодилось. Здесь возникают две задачи уметь создавать био­графию образа, отталкиваясь от его поведения в пьесе, и уметь пользоваться сочиненной био­графией, чтобы она сказалась на всем, что акте­ру предстоит делать, на том, как он живет в пьесе. Эти две стороны взаимообусловлены. И в воображении актеров они должны быть так же неразделимы, как это мы наблюдаем в жизни.

М. С. Щепкин указывал актерам на то, что «...на сцене нет совершенного молчания... 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 немая игра, которая бывает красноречивее са­мих слов, и сохрани тебя бог взглянуть в это время без причины в сторону или посмотреть на какой-нибудь посторонний предмет — тогда всепропало! Этот взгляд в одну минуту убьет в тебе живого человека, вычеркнет тебя из действующих лиц пьесы, и тебя надо будет сейчас же, как ненужную Дрянь, выбросить за окно...»**1**.

Станиславский, борясь за подлинное органическое существование актера на сцене, не раз подчеркивал необходимость непрерывной линии жизни у актера в предлагаемых обстоятельствах. Константин Сергеевич особенно интересовался внутренней жизнью актера на сцене именно в тех местах роли, когда он молчит, то есть там, где он не имеет авторского текста.

**О «внутреннем монологе»**

Для того чтобы у актера на сцене не прерывался поток мыслей и чувств воплощае­мого образа, ему необходимо овладеть внутрен­ним багажом своего героя. Это значит - ох­ватить и пропустить через себя всю совокуп­ность жизненных впечатлений изображаемого лица, все обстоятельства его судьбы, все оттен­ки его восприятий, мыслей, чувств и т. д.

Охватить все это и пропустить через себя — дело чрезвычайно сложное. Поэтому актер дол­жен себя к этому готовить, постоянно трениру­ясь: приучать себя замечать, улавливать самые различные проявления внутренней жизни чело­века, отгадывать, определять с помощью своего воображения их содержание и пропускать вое это через себя.

В жизни, когда человек слушает своего собе­седника или наблюдает за тем, что и как тот

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

**1** М. С. Щепкин Записки Письма, «Искусство». М., 1952, стр. 356.

делает, у него самого непрерывно возникает множество невысказанных мыслей — возраже­нии, одобрений или дополнений, все время происходит .интимный процесс общения. Это как бы непроизнесенный диалог с тем, кого мы слуша­ем или наблюдаем. Непроизнесенные вслух мыс­ли Станиславский и называл «внутренним монологом

В жизни мы не занимаемся сочинением «внут­ренних монологов». В каждом конкретном слу­чае они возникают естественно, сами собой.

Создавая сценический образ, мы должны оп­ределить ход мыслей своего героя и, конечно, подготовить все необходимые условия для естественного возникновения «внутреннего моно­лога».

Понять природу «внутреннего монолога» мож­но прежде всего на произведениях классической литературы. Великолепные образцы «внутрен­них монологов» дают Лам произведения Тол­стого, Горького, Чехова. Анализируя и изучая их, актер должен постараться уловить, что имен­но, какие обстоятельства вызвали к жизни тот или иной «внутренний монолог», как сама структура его видоизменяется в зависимости от обстановки, состояния героя и т. д.

Частично актер может тренироваться во «внутренних монологах», наблюдая их у самого себя, разбираясь в- причинах их возникновения. Такой метод работы обычно больше всего осно­вывается на воспоминании: а как это проходило у меня? Потому что, начав наблюдать за самим собой, мы обрываем тем самым наш непосред­ственный «внутренний монолог».

Наблюдать «внутренний монолог» можно и объективно. Актеру очень важно понять приро­ду «внутреннего монолога» прежде всего в обыкновенных жизненных условиях. Важно ра­зобраться в естественном его возникновении. Как в таких случаях протекают процессы вос­приятия, сосредоточенности у человека? Какие мысли и события вызывают ту или иную интен­сивность «внутреннего монолога»? Как люди молча внутренне оценивают факты и события и как все это выражается в действиях, в движе­ниях, в поведении человека, в его деятельно­сти? К каким приспособлениям прибегает чело­век, когда он хочет скрыть свой «внутренний монолог» от других, и, наоборот, как приспо­собляется человек, когда он хочет, чтобы его не­произнесенные мысли были поняты другими?

Актер увидит, что решение всех этих вопро­сов зависит в первую очередь от индивидуаль­ности человека. В зависимости от характера, от темперамента у одного человека мысли протека­ют обрывисто, у другого более последователь­но, один в силах заставить себя мыслить в нуж­ном направлении, а другой то и дело отвлекает­ся, и «внутренний монолог» у него постоянно прерывается.

Разумеется, на «внутренний монолог» влияют и такие факторы, как степень важности осмыс­ливаемого события, личная заинтересованность героя в этом событии и т. д.

Важно, чтобы актер умел распознавать и хо­рошо понимать сам процесс «внутреннего мо­нолога», чтобы не было ошибок в сочинении таких «Монологов», в их создании.

Приведу такой пример. Репетировалась пьеса Овод» по роману

Э. Войнич. Молодой актер, игравший Артура, работал чрезвычайно инте­ресно. Но почему-то одна из наиболее ярких и сильных сцен - в комнате Артура после воз­вращения его из тюрьмы - никак у него не выходила. Родственники Артура — Джеймс и Джулия обрушиваются на него с обвинениями. Артур, собрав силу воли, старается спокойно их выслушать. Это раздражает Джулию. В припадке гнева она бросает Артуру письмо, в ко­тором ясно говорится об отношениях Монтанелли с матерью Артура... Монтанелли!.. Мать!.. Ведь именно эти два человека были для юноши идеалами. А оказывается, они всю жизнь лгали ему и воем людям! Сколько проповедей о мо­ральной чистоте человека слышал Артур имен­но из уст Монтанелли! Ведь это он посеял в нем глубокую веру в чистоту и справедливость вечного всемогущего бога!

Сцена эта, как мы видим, характеризуется большим трагическим накалом. Но в ней Ар­туру дано всего три фразы. Значит ли это, что он здесь «ничего не делает»? Конечно, нет! Очевидно, именно в такой сцене огромная роль отводится «внутреннему монологу» героя. Мо­лодой актер, игравший Овода, отлично понимал это, понимал суть и смысл происходящего, мог прекрасно все изложить. Но как только дело до­ходило до репетиции, все выглядело неискренне, статично, бездейственно.

Стали искать причину, момент, на котором «споткнулся» актер. Оказалось, что он непра­вильно понял самый смысл и метод сочинения

 «внутренних монологов». В домашней работе он создавал непрерывающиеся «внутренние монологи», вне всякой зависимости от текста других действующих лиц. С ними он и выходил на сцену. Они возникали в сознании актера не не­посредственно из оценки Артуром происходяще­го, а были уже заранее подготовлены, еще до это­го разговора. И это мешало ему на репетициях.

Разумеется, мы ни в коем случае не хотим сказать, что актер не может работать над «вну­тренним монологом» дома. Наоборот, он просто обязан это делать. Только как? В одном случае он будет заниматься выяснением и уточнением всего того, что порождает «внутренние моноло­ги» (предлагаемые обстоятельства и взаимоотно­шения с партнерами, оценка обстоятельств, со­бытий и т. д.), и найдет верное и точное направ­ление «внутреннего монолога». В другом случае, если актер будет сочинять «внутренние моноло­ги» сами по себе, как таковые, они обязательно будут мешать ему, как застывшие и мертвые, не рожденные сейчас, в этот момент, в этих дан­ных обстоятельствах. В первом случае «внутрен­ние монологи» будут эмоционально согревать, зажигать актера, во втором — охлаждать его су­хим, литературно-гладким изложением. В пер­вом случае они будут выражены обрывистыми, рваными, корявыми фразами с междометиями и многоточиями; во втором — это будет сухой, ра­циональный текст.

Сочинение таких «внутренних монологов» — частая ошибка многих актеров, которые еще не усвоили, что «внутренние монологи» важны не сами по себе, а постольку, поскольку они раскрывают тончайшие нюансы внутренней жизни че­ловека. «Внутренний монолог» всегда должен быть эмоциональным, а не литературно-гладким. А молодые актеры как раз пытаются частенько «поразить» режиссера ясностью и литературно­стью изложения. И если вовремя в этом не разо­браться, такая ложная ориентация может сильно повредить творческому росту актера.

Пытливо и вдумчиво наблюдая действитель­ную жизнь, мы убеждаемся, что вовсе не обяза­тельно, чтобы человек, слушая важный доклад на собрании или заседании, выражал свою со­средоточенность напряжением глаз или, если он не согласен с выступающим оратором, без конца вертелся на стуле. (И, может, тогда меньше бу­дет на нашей сцене скучных, штампованных за­седаний)

Для того чтобы раскрыть разнообразнейшие «внутренние монологи» людей, актеру важно приучиться внимательно прислушиваться к себе. Приглядываться к людям.

Воображение поможет актеру создавать об­стоятельства, события, породившие каждое раз­нообразное проявление «внутреннего монолога». В то же время в этом процессе будет развивать­ся само воображение.

«Может быть, вас испугает, что эти догадки, дополнения и вымыслы от себя, которые вам волей-неволей придется допустить, исказят со­бранный вами из жизни материал? Не бойтесь! Нередко собственные дополнения (если им по­веришь) лишь обостряют его...

...Ведь я же не статистик, которому нужна точность собираемых сведений, я артист, которому важны творческие эмоции»**1,**— пишет Ста­ниславский.

В работе над ролью актер встречается с са­мыми разнообразными «внутренними монолога­ми». В диалоге, в беседе с одним или группой партнеров у каждого из действующих лиц есть свой «внутренний монолог», который опреде­ляется характером образа, вытекает из взаимо­отношений и оценки происходящих событий.

Примеры «внутреннего монолога» мы можем видеть и в нашей классической литературе. Вспомните «Мать» М. Горького, как описаны ее мысли и чувства в конце повести, когда она с чемоданом, полным прокламаций, пришла на вокзал и вдруг... заметила шпика, следящего за ней...

«Попалась?..»

«Может быть, еще нет»...

«Попалась!»...

(И Горький пишет, что мысли одна за другой вспыхивали и гасли в ее мозгу.)

«Оставить чемодан,— уйти?».,.

«Сыновье слово бросить? В такие руки»...

«А с ним уйти?.. Бежать»,

…………………………………………………

«Стыдись!»

…………………………………………………

«Не позорь сына-то! Никто не боится!»

…………………………………………………

Я сознательно опустила описание чувств ма­тери и выписала только «внутренние монологи», то есть то, что пронеслось в ее сознании. Это

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

**1** К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2. «Искусство», М., 1954, стр. 129.

блестящий пример возникновения «внутреннего монолога», только, наверное, более гладко изло­женного, потому что это литературное произве­дение. Нужно глубоко и полно знать внутрен­нюю жизнь изображаемых людей, чтобы жить, непрерывным потоком их мыслей и чувств.

Практика театра показывает, что разработка «внутренних монологов» даже у одаренных ак­теров представляет большие трудности из-за по­верхностного знания жизни, из-за неумения на­блюдать, замечать, как в жизни у человека про­является непрерывная работа мысли. Актеру очень важно не только знать авторский матери­ал, но и уметь создавать «внутренние монологи» своего героя. Сочиняя их, актер овладевает не­прерывной линией образа, его логикой. Успешность этой работы будет зависеть от натренированности воображения актера.

Таким образом, и проблема «внутреннего мо­нолога», требующая развитого воображения, до­казывает необходимость тренировки актера на жизненных наблюдениях.

**Магическое «если бы»**

Большое значение для разви­тия воображения имеет ма­гическое «если бы». В своей книге «Работа актера над собой» Станиславский начинает анализ творческого процесса актера с магического «если бы я был в таких предла­гаемых обстоятельствах» и, подходя к воображе­нию, органически связывает его с оценкой пред­лагаемых обстоятельств.

Великий режиссер утверждает, что с «если бы» начинается всякое творчество. Как только актер ставит перед собой и отвечает на вопрос

 «что было бы, если бы?» — включается его во­ображение, начинается творческий процесс. «Ес­ли бы» в сценическом искусстве является рыча­гом, переводящим актера из повседневной дей­ствительности в область творчества. «Если бы» включает в действие воображение, а предлагае­мые обстоятельства обосновывают само «если бы», дают направление воображению.

Магическое «если бы» служит и средством для постоянной тренировки, развития и обога­щения воображения.

На одном из первых уроков по мастерству ак­теру обычно даются упражнения для трениров­ки воображения с помощью «если бы».

«Если бы»: 1) вы сейчас были в лесу летом; 2) в том же лесу, но зимой; 3) вы сейчас вхо­дили в Третьяковскую галерею; 4) садились в поезд; 5) проходили мимо мавзолея Ленина — Сталина; 6) сидели на симфоническом концерте 7) гуляли в парке.

Из анализа, делаемого самими студентами и педагогом, обычно становится ясно, что далеко не всем удалось «побывать в лесу», «сесть в поезд» или «'послушать симфонический кон­церт». Находится много факторов, мешающих этому, и воздействие их нужно исключить, от­бросить.

Прежде всего требуется сосредоточенное внимание. Но у студентов оно еще не бывает в до­статочной степени натренировано, и поэтому почти всем трудно полностью сосредоточиться на задании. Мешает все: посторонние мысли, не относящиеся к заданию, стены, предметы, окру­жающие люди. Каждый из выполняющих упражнение ищет для себя «удобного положения», чтобы лучше сосредоточиться. Одни закрывают лицо руками, другие смотрят на пол или пото­лок. У многих глаза, шея, руки, тело напря­жены.

Многим удается только моментами «побывать в лесу» или «в концертном зале». Одному ме­шает то, что в течение упражнения все время «меняются» концертные залы, исполнители. Только к концу упражнения ему удалось «по­бывать в концертном зале имени Чайковского», но на музыке он так и не смог сосредоточиться. Некоторые актеры, обладая ленивым, неразви­тым воображением, вообще очень неохотно рас­сказывают о выполнении упражнения.

Ясно, что подобные упражнения на «если был требуют максимальной сосредоточенности, ожи­вления всего имеющегося опыта, связанного с заданием. И не только оживления, но и систе­матизирования жизненных наблюдений, приве­дения их в определенный порядок, то есть рабо­ты воображения.

Педагоги в театральных вузах, кроме упраж­нений, общих для всех студентов, обычно дают задания и каждому отдельно, исходя из творче­ской индивидуальности учащегося. Эти индивидуальные задания способствуют быстрейшему развитию слабых сторон воображения каждого из студентов.

Такими упражнениями на «если бы» актер может заниматься везде и всюду. Наблюдая, изучая жизнь, замечая интересное событие, он может пропускать их через себя. Отвечая на во­прос, что было бы, если бы он сам оказался в таких же жизненных обстоятельствах, актер включает в действие свое воображение и разви­вает его.

Систематически занимаясь подобными упражнениями, актер приучит свое воображение ак­тивно включаться в действие.

Развитое и подвижное воображение помогает актеру домысливать и дополнять недосказанное автором. С помощью воображения он создает подробную биографию действующего лица и мо­жет нафантазировать его будущее. Перед каж­дой репетицией или спектаклем воображение по­может актеру освежать ранее найденное, нахо­дить все новые, «согревающие» актера «манки».

Во всех этих случаях актеру поможет вклю­чить в действие свое воображение все то же ма­гическое «если бы».

Таким образом, актер может пользоваться могучим и всесильным «если бы» для постоян­ной, систематической тренировки своего вообра­жения. «Если бы», включая в действие вообра­жение, помогает актеру накопить нужный багаж для создания каждого конкретного образа. С по­мощью «если бы» актер сможет разбудить свою творческую природу в любой момент работы.

Но «если бы» поможет актеру только в том случае, когда у него заранее накоплен багаж, подготовлена почва, опираясь на которую, мог­ло бы откликнуться и развернуть свою деятель­ность его воображение.

Когда нет накопленного конкретного материа­ла, то сколько бы раз актер ни ставил перед со­бой вопроса «если бы», он никакой помощи от него не получит.

К сожалению, практика театра показывает, что чаще всего бывает так: актер пытается разбудить свою творческую природу, не подготовив заранее почвы, не проделав соответствующей ра­боты вне репетиции, не накопив багажа, на ко­торый она, его творческая природа, могла бы откликнуться. Приходя на репетицию неготовым, актер насилует свою природу.

Вспоминается собственная актерская работа над образом Ольги в пьесе А. Корнейчука «Макар Дубрава» - одной из первых моих ролей.

Ольгу все время мучает вопрос, что делать с мужем, который последнее время стал все чаще пить, гулять. На шахте дела неважные, много несчастных случаев. Павел как руководитель должен отвечать за все. Но с ним даже погово­рить нельзя. Каждое слово его раздражает. А Ольга не может быть только женой, которая на все закрывает глаза. Дальше так жить нельзя! Как быть? Что делать? Ведь она его любит!

Было много причин, мешавших мне с полной отдачей и успехом работать над этим образом. Но репетировала я со всей добросовестностью. Много раз я говорила себе: «если бы» я была дочь знаменитого старого шахтера, «если бы» я работала заведующей больницей в Донбассе, «если бы» мой муж был начальником шахты, «если бы» я его очень любила и «если бы» он стал мне изменять, пить,— что бы я сделала? Я обязательно пошла бы посоветоваться со сво­ими любимыми стариками, родителями, сумев­шими создать и сохранить свою семью. И я мысленно шла советоваться с ними. И выйдя на сцену, я напрягала все свои силы, судорожно пыталась выжать из себя ответы на поставлен­ные «если бы», а природа молчала. И она не могла не молчать, так как не было подготов­ленной почвы, без которой невозможно твор­чество.

Вернувшись к этой работе в других обстоятельствах, спустя почти полгода, я начала ее как бы сызнова. Создала прошлое и будущее образа, собрала и пропустила через «если бы» все предлагаемые обстоятельства роли. Работа пошла вернее. Я обрела свободу, стала увереннее.

**Видения**

В жизни мы действуем по определенным законам пашей природы: для того чтобы вспомнить, прежде все­го надо обязательно запомнить, иначе не будет что вспоминать и т. д. Законы нашей природы остаются в силе и в актерском творчестве. Ста­ниславский не раз говорил, что трудно только неорганичное; все, что органично, легко. Вот по­чему, для того чтобы создавать подлинную жизнь на сцене, нужно творить по законам при­роды. Когда мы пытаемся на репетициях уви­деть в своем воображении все, о чем говорим на сцене, но заранее не создаем цепочки этих необ­ходимых видений, мы насилуем свою природу. А насилие несовместимо с творчеством.

Помню, был хороший летний день. Мы с под­ругой гуляли в парке. Ко мне подбежала сест­ренка и сообщила, что к нам приехал старший брат, которого я не видела более двух лет. От парка до дома ходьбы минут пятнадцать. Сколь­ко разных видений успело промелькнуть в моем воображении! За то время, пока шла, я успела «увидеть» брата таким, каким он был, когда мы с ним расставались. Передо мной промелькнули все подробности этого расставания. Все, связан­ное с братом, ожило в моих воспоминаниях. Я пыталась представить себе, каким он стал: из­менился, поседел, быть может? Но все, что вос­производило мое воображение, было мною рань­ше пережито, увидено, так или иначе воспринято и зафиксировано, когда мы были с ним вместе, когда я получала от него письма и думала о нем.

В работе над тем же образом Ольги из «Ма­кара Дубравы» я встретилась с аналогичным со­бытием. Муж сообщает Ольге о приезде брата, и она приходит к родителям, чтобы с ним встре­титься. Автор дает в тексте роли только два вопроса: «Артем приехал?» и «Какой он те­перь?» В вопросах звучит нетерпение поскорее увидеть брата. Подобные вопросы и я задавала своей сестренке в жизни, когда она сообщила мне о приезде брата. Но если в жизни эти во­просы были мне необходимы « каждый из них рождал разнообразнейшие видения, то на сце­пе, произнося все те же, по сути, вопросы от имени Ольги, я не смогла наполнить их вол­нением, нетерпением, любовью к брату. Поче­му же?

Очевидно, работая над ролью, я недостаточно думала об Артеме, мало нафантазировала мате­риала о нем, он еще для меня не существовал как нечто реальное. За этим именем не стоял живой, конкретный человек, родной брат. И по­этому видений, связанных с ним, у меня еще не возникло.

И только когда я создала конкретные виде­ния, нафантазировала, как мы росли вместе, как относились друг к другу, во что мы любили иг­рать, какой у брата Артема был характер, что мы вместе пережили и т. д., то есть когда за словом «Артем» вырос живой человек и созда­лась цепочка конкретных видений, — сцена ожила.

Тренировать эту способность, создавать ви­дения актер опять-таки может везде и всюду. Были мы, например, вчера у приятеля; попро­буем сегодня «увидеть» его самого, его кварти­ру, дорогу к его дому до мельчайших подробно­стей. Или ездили мы за город. Давайте-ка, уви­дим в своем воображении все, что мы видели, «побудем» еще раз там, где мы были, и т. д. и т. п.

Если бы актер постоянно тренировал себя и в этом, если бы он умел создавать конкретные видения и «кинолента» видений не обрывалась у него, работа над образом и работа над спектаклем в целом шла бы гораздо легче и бы­стрее. Участникам спектакля потребовалось бы меньше репетиций, спектакль не разбалтывался бы так быстро после премьеры, а с каждым по­вторением все больше углублялся бы и рос. Ко­гда актер не занимается тренировкой своего во­ображения, создание видений дается ему с боль­шим трудом.

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

«Работа над видением в роли — это та тре­нировка воображения, которая дает огромные,ни с чем не сравнимые плоды»,**1** — пишет М. О. Кнебель.

А коль скоро стало ясно, что «внутренний монолог», «если бы», «видения» и любая другая технологическая проблема актерского мастерст­ва требуют большого систематического труда и постоянной тренировки, то актеру необходимо решить для себя, каким образом он может еже­дневно заниматься этой тренировкой. Нам ка­жется, что самый доступный для этого путь — добывание творческого материала в повседнев­ной жизни. В этом процессе актер, проникая и сущность событий, пытаясь уловить все тонко­сти проявления внутренней жизни человека, естественно, занимается совершенствованием ма­стерства, открывает необозримый простор раз­витию своего воображения.

Для такого тренажа актеру опять-таки не по­надобится никакого специального времени, кото­рого у него и в самом деле нет. Все это он мо­жет осуществлять на ходу, на улице, при вы­нужденном ожидании и т. д. и т. п. Актер бу­дет готовить себя к творчеству, будет трениро­вать свое воображение. Мы уже отмечали, что при недостаточной натренированности всех элементов творчества у актера и режиссера ухо­дит очень много времени на то, чтобы разбудить дремлющее воображение, включить его в актив­ное действие.

Воображение способно развиваться только на основе потока восприятий жизненных явлений.

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

**1** М. О. Кнебель. Слово в творчестве актера. «Искусство», М., 1954, стр. 53—54.

Не может быть такого случая, чтобы воображе­ние человека создавало образы, которые так или иначе никогда не были восприняты им в действительности.

Чтобы видеть примеры в жизни, чтобы суметь воспользоваться ими в своем творчестве, актер должен приучить себя, добывая творческий ма­териал в действительности, ежедневно, система­тически заниматься развитием и обогащением своего воображения.

**ЛУЧШИЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ТВОРЧЕСТВА**

В основе искусства переживания, за которое всю жизнь боролся Станиславский, лежит мысль, что артист на сцене может переживать только свои собственные эмоции, может дейст­вовать только от своего лица актера-человека, «...всегда, вечно играть на сцене только самого себя, но в разных сочетаниях, комбинациях за­дач, предлагаемых обстоятельствах, выращенных в себе для роли, выплавленных в горниле соб­ственных эмоциональных воспоминаний. Они лучший и единственный материал для внутрен­него творчества». Поэтому «не по амплуа нужно различать актеров, а по их внутренней сущно­сти» **1**.

Вот почему актер должен заботиться о том, чтобы его внутренняя сущность была всесторон­не развита, широка я богата, ведь «...душа изо­бражаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоцио­нальных воспоминаний и прочего»**2**. Значит, за-

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

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2. «Искусство», М., 1954, стр. 228.

**2** Там же.

дача актера состоит в приобретении багажа эмоциональных впечатлений.

Станиславский советует актеру позаботиться о том, чтобы узнать, «во-первых, средства и прие­мы извлечения из своей души эмоционального материала и, во-вторых, средства и приемы соз­дания из него бесконечных комбинаций челове­ческих душ ролей, характеров, чувств и стра­стей» **1**.

Значит, прежде всего актеру необходимо на­копить тот эмоциональный материал, об извле­чении которого говорит Станиславский. Ведь для того чтобы извлечь этот материал из своей души, нужно его иметь. Чтобы создавать беско­нечные «комбинации человеческих душ, ролей, характеров»,— нужно иметь, из чего их созда­вать.

Следовательно, у актера должен быть запас богатого, прочного и отзывчивого эмоциональ­ного материала. Это требует не только боль­шой вдумчивости в наблюдении, но « на­тренированной памяти

**Несколько слов о памяти**

Память - сложный психи­ческий процесс. Мы оста­новимся только на самых основных моментах, чтобы иметь представление о нем. Память, как и все другие психи­ческие процессы, является функцией нашего мозга.

В основе процесса восприятия объективной действительности лежит сложная деятельность

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

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч.,

многих нервных клеточек в различных участках коры полушарий головного мозга. Между ними и устанавливаются определенные связи. Эти свя­зи отличаются известной системой, так как они отражают объективную действительность, где все между собой взаимосвязано и взаимообу­словлено.

Временные связи изменяются и усложняются в процессе многообразной деятельности человека. Они вступают в новые связи, перестраива­ются под влиянием все время расширяющегося опыта, который создается благодаря памяти.

Исключительно важное значение памяти в жизни и деятельности человека и заключается в том, что она фиксирует, сохраняет и воспро­изводит приобретенные в прошлом знания, опыт, то есть то, что человек так или иначе воспринимает в жизни.

Благодаря памяти ощущения, восприятия, мысли и чувства человека, имевшие место в прошлом (в прошлых восприятиях), не исчеза­ют бесследно для нервной системы, а оставляют в ней как бы следы. Они возможны вследствие пластичности нервной системы, имеющей осо­бенно важное значение для процессов памяти. Эти «следы» мы можем понимать как закрепле­ние образовавшихся в процессе прежнего опыта временных нервных связей с определенными нервными центрами, как проложение путей меж­ду ними.

В жизни при решении любого вопроса мы все­гда опираемся на свой собственный опыт. Опыт имеет колоссальное значение в жизни человека и неоспоримо важен в творчестве актера. Накопить жизненный опыт — это значит зафиксиро­вать познанное и прочувствованное человеком в своей памяти.

В работе над ролью актеру нужно из собст­венного опыта найти и отобрать все, что может помочь ему понять и оценить события, происхо­дящие в пьесе, поступки действующего лица, а которого он, актер, перевоплощается.

Но этого мало. Чтобы убедительно и впечат­ляюще сыграть, допустим, роль Артура в спек­такле «Овод», любому, даже очень много пере­жившему в жизни актеру будет явно недостаточ­но собственного опыта. Страшно, причудливо, невероятным образом сочетаются события в жиз­ни Артура; их хватило бы на три человеческие судьбы.

Значит, что-то отбирается из личного опыта актера, а что-то еще и фантазируется, черпается из книг, из музыки, из рассказов — из всех источников, которыми только можно воспользо­ваться.

Все узнанное в работе над новой ролью ста­новится как бы собственным опытом актера, ста­новится его собственным знанием, его собствен­ным эмоциональным переживанием. И создавая сценический образ, актер опирается на этот опыт, как на свой личный, пользуется им так, как ес­ли бы ему и в самом деле пришлось лично пере­жить то, чего актер в жизни никогда не пережи­вал и что является всего лишь опытом персо­нажа.

«Когда вы говорите об эмоциональном чувст­ве, то ведь если брать его только от себя, - это уже не будет Тузенбах, — говорил Н. П. Хмелев Вл. И. Немировичу-Данченко во время ра­боты над спектаклем «Три сестры» Чехова. — Я внутри себя сделал перестановку. Все свое, ненужное для Тузенбаха, я выбрасываю и ос­тавляю только то, что мне нужно для этого об­раза» **1**. Нужно иметь богатый запас жизненных наблюдений, владеть богатым собственным опы­том, чтобы сделать такую перестановку. Это домашняя работа актера. Репетиции необходи­мо использовать для проверки накопленного им материала, а находить и отбирать нужный ма­териал в себе самом актер должен вне репети­ции.

Но здесь надо оговориться. Часто еще люди, не знакомые с подлинным трудом актера, иска­женно представляющие себе этот труд, разгла­гольствуют о том, что, мол, «артистам все мож­но,— они должны все испытать, все познать чув­ственно». Верно ли это? Да ни в коем случае! Никто в жизни не должен стремиться «познать все».

Скажем, чтобы понять состояние человека, совершившего кражу, вовсе не обязательно са­мому становиться вором.

Говоря об «опыте персонажа», об отборе ак­тером в самом себе нужного для роли материала и т. д., мы имеем в виду не действительное ра-векство актера образу, а глубокое и серьезное знание условий и событий, которые вызывают и обусловливают те или иные поступки действую­щего лица в пьесе.-

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

**1** Ежегодник МХТ за 1945 г, т, П. М.-Л. 1948. стр. :4421.

Например, работа над ролью Феди Протасо­ва в «Живом трупе» Толстого немыслима без основательного изучения обстановки, без позна­ния «комедии суда», которую заклеймил вели­кий писатель, сорвавший маски благопристойно­сти и справедливости со всех представителей юстиции старой России. Здесь и работа над кни­гой (сколько великолепного материала даст, на­пример, для этой роли роман Л. Толстого «Вос­кресение»), изучение документов и т. д. Все это обогатит актера не только познавательно, не только с точки зрения рассудка, но — что еще важнее — обогатит его эмоционально; позво­лит не только понять, но и прочувствовать со­стояние персонажа, заставит актера поверить в возможность пережить те же чувства, которыми живет его герой.

Важно, чтобы накапливаемый опыт был не только осмыслен актером, но прочувствован и за­креплен эмоционально.

Решающую роль в этом сложном процессе играет память.

Память у разных людей неодинакова. Отли­чается она и по своим видам: одни запомина­ют и воспроизводят усвоенное быстро, другие— медленно; различается память и по точности и по тому, что лучше всего запоминает человек — слова, предметы, рисунки или мелодии.

Разнообразнейший материал действительности каждым человеком запоминается и воспроизво­дится разными способами и с разным успехом. Это дает основание выделить некоторые виды памяти из большого многообразия видов ее.

Память, которая лучше всего сохраняет мыс-аи, понятия, отражающие смысл и сущность явлений, называется словесно-логической па­мятью.

Форму, величину, скорость, амплитуду дви­жений, их последовательность — все то, что ха­рактеризует воспроизводимые в памяти образы тех или иных действий, лучше всего запомина­ет и воспроизводит так называемая двигательная память.

Допустим, человек может сохранять в своей памяти лучше всего и прежде всего чувства и условия, которые породили те или иные пережи­вания. Это — так называемая эмоциональная па­мять.

Если же человек лучше всего фиксирует кар­тины, предметы, лица, цвета, то в данном случае мы имеем дело с так называемой наглядно-об­разной памятью.

У человека проявляются все виды памяти, но какой-то из них может быть развит и натрени­рован лучше остальных.

Станиславский указывает, что память во всех ее проявлениях имеет чрезвычайно важное зна­чение в творчестве актера и что специфика ак­терского творчества требует высокоразвитой и натренированной наглядно-образной памяти.

**Наглядно-образная память**

Развитая наглядно-образная память способствует живому и яркому представлению ра­нее воспринятого. За каждым словом авторского текста у актера должны возникать живые, яркие видения. В этом нетрудно убедиться хотя бы и а примере чтения стихов.

Вот отрывок из стихотворения Пушкина «Де­ревня»:

...Везде передо мной подвижные картины:

Здесь вижу двух озер лазурные равнины,

Где парус рыбаря белеет иногда,

За ними ряд холмов и нивы полосаты,

Вдали рассыпанные хаты,

На влажных берегах бродящие стада,

Овины дымные и мельницы крылаты;

Везде следы довольства и труда...

Сколько ясных, отчетливых представлений должен иметь актер, чтобы раскрыть и донести до слушателей это произведение поэта. За каж­дым словом - «два озера», «парус рыбаря», «ряд холмов», «нивы полосаты», «рассыпанные хаты» и т. д. — наглядно-образная память акте­ра должна воспроизводить конкретные, видимые, живые картины.

Если прочтение стихотворения требует от ак­тера столько ярких и точных представлений, то каким богатством их он должен владеть, чтобы создать «жизнь человеческого духа» роли. Не­обходимо ярко, конкретно представлять себе не только жизнь создаваемого образа, но и те предлагаемые обстоятельства, в которых он на­ходится, тех «знакомых и родственников», кото­рые у него есть, и многое другое.

Нужно создать непрерывную линию не про­стых, а иллюстрированных предлагаемых обстоя­тельств. Эта работа требует от актера конкрет­ных, отчетливых представлений, взятых из са­мой жизни и хранимых в наглядно-образной па­мяти.

Пример ведущих мастеров сцены показывает, как в создании того или другого образа им

помогали именно конкретные, отчетливые представ­ления самой жизни. Рассказ выдающегося ма­стера украинской сцены А. М. Бучмы свиде­тельствует об этом.

«Моей работе над образом Макара Дубравы значительно помогло знание Донбасса, жизни и быта советских шахтеров. Я не раз встречался с кряжистыми забойщиками, немногословными машинистами врубмашин, простыми и сильны­ми, душевными и трудолюбивыми сынами Дон­басса, сынами гордого шахтерского племени. И поэтому встреча с Макаром Дубравой не заста­ла меня врасплох. Я его видел в жизни, я его знал...»**1.**

Именно наглядно-образная память актера по­могла ему в работе над образом Макара Дуб­равы.

Не требует доказательств мысль о необходи­мости для актера постоянно развивать и трени­ровать свою наглядно-образную память. Если мы вернемся к тому, что мы говорили о разви­тии воображения, то увидим, что наглядно-об­разная память, безусловно, будет развиваться, тренироваться в этом же процессе — процессе добывания творческого материала в жизни. Ак­тер может воспитывать в себе способности, уме­ние фиксировать, живо и ярко воспроизводить ранее воспринятое.

Чтобы развивать свою наглядно-образную па­мять, актер должен не скользить по поверхности, а целиком сосредоточиться, вникнуть в глубь

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

**1** А. Бучма. Счастье старого шахтера. «Советское искусство» от 16/1У 1949.

впечатлений, «остановить» на них свое внимание, и зафиксировать их в своей памяти. Необходимо дать улечься первому впечатлению, где все еще смешано, неясно, дать оформиться воспомина­нию. Характер творческой работы актера тре­бует от него устойчивых представлений, а они могут образоваться только в том случае, если актер научится фиксировать их в своей памяти.

Это умение он может в себе развивать, как мы видим, опять тем же путем — наблюдая и изу­чая жизнь. Наблюдение должно стать потреб­ностью актера, он должен научиться вникать в сущность наблюдаемого явления, замечать и фиксировать наблюдаемое — это и даст возмож­ность улечься первому впечатлению, оформить­ся воспоминанию. Представление воспринятого в таком случае, несомненно, будет отличаться точ­ностью, яркостью. Сам процесс воспроизведения будет протекать несравненно легче, и меньше по­требуется на это волевых усилий.

Для тренировки наглядно-образной памяти актер может воспользоваться различными уп­ражнениями. Вот некоторые из них. Читая сти­хотворение или отрывок из прозы, актер может как бы контролировать себя: какие живые кар­тины и видения возникают за каждым из дан­ных слов; насколько ярки, отчетливы и много­образны представления этих «видимых» картин, достаточным ли оказался багаж для того, чтобы глубоко раскрыть смысл взятого отрывка? Или, слушая интересный рассказ, актер может попы­таться представить себе все, о чем в рассказе говорится.

Вообще упражнений для тренировки наглядно-образной памяти каждый актер может найти в повседневности сколько угодно. Вся задача
только в том, чтобы хотеть искать, стремиться искать, чтобы понять необходимость такой работы.

**Эмоциональная память**

Станиславский подчеркивает, что наряду с наглядно-образной памятью актеру особенно необходима эмоциональная память, развитием и тренировкой которой каждый актер должен за­ниматься систематически.

«Чем обширнее эмоциональная память, - говорил он, — тем больше в ней материала для внутреннего творчества, тем богаче и пол­нее творчество артиста» **1**.

Но мы ни в коей мере не должны забывать то, что в процессе добывания творческого ма­териала движущей силой являются мировоззре­ние актера, идейная направленность, целеустрем­ленность его. Мировоззрением актера опреде­ляется отбор накапливаемого эмоционального ма­териала.

Актер берет из окружающей его действи­тельности, из вымыслов своего воображения все то, что только может получить, но пользует­ся для роли всем этим материалом, руководст­вуясь своим идейным устремлением, замыслом роли и спектакля.

Для того чтобы отвечать на требования нашей современности, чтобы оправдать положение, за­нимаемое театром в социалистическом обществе.

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

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2. «Искусство», М., **1954,** стр. *238.*

актеру необходимо глубже вникать в сложные явления нашей общественной жизни, понимать, осмысливать и оценивать происходящие миро­вые события. И в связи с этим перед актером открываются невиданные возможности накопле­ния эмоционального материала.

Актер не просто фотографически копирует жизнь. Он создает сценические образы, в кото­рых эта жизнь правдиво отражается в наиболее ярких чертах, в обобщенном виде. В созданных образах отражается и личность актера. Его по­нимание жизни, особенности его творческой ин­дивидуальности, его мировоззрение.

**Верная оценка увиденному**

Важно, чтобы актер приучал себя замечать существенное, давал бы верную оценку уви­денному. Если актер, сталкиваясь с разными людьми и событиями, приучает себя не просто смотреть, но и давать свою оценку увиденному, проявлять свое отношение к нему, то в этом процессе, безусловно, углубляются его эмо­циональные впечатления. Они не пройдут даром, оставят в памяти актера глубокий след. Если же актер не будет выделять главное, то он расте­ряется в многообразии жизненных явлений, его внимание растворится в этом бурном потоке и получаемые им впечатления будут бледными и расплывчатыми.

Мало того, актеру важно уметь замечать су­щественное и характерное не «вообще» только, но именно то, что существенно и характерно для него, как для художника определенной области искусства. Актеру нужно уметь каждый раз взглянуть на жизнь свежим глазом, уметь уло­вить то, что может ему пригодиться в сфере его творчества.

Изучая жизнь, актеру приходится жестоко бороться с равнодушными и циничными людьми в театре. Циник не может по-настоящему, по-человечески относиться к людям, к их страда­ниям, горю, радостям, к самой жизни. Ведь ци­ника ничто по-настоящему не волнует. Он ко всему в жизни равнодушно-ироничен. Он нико­гда не поверит, что можно построить атмосфе­ру доброжелательства, творчества, внедрить в театре высокие этические начала. Корни циниз­ма — это неверие ни во что, и прежде всего в человека, в жизнь. А без веры в человека, без веры в жизнь наше искусство никому не нужно.

У равнодушного человека жизненные впечатления никогда не будут отличаться страстностью и силой, которые так необходимы актеру. А у
актера-циника не может быть моментов в его жизни — «не могу молчать!». Только любовь к людям может помочь актеру увидеть в жизни действительно главное. И если понадобится воспроизвести это главное, то представления данного восприятия будут отличаться точностью, яркостью, отчетливостью и — что чрезвычайно важно - они будут «греть» актера.

**Самый драгоценный материал — жизнь**

Собственные впечатления из жизни, переживания, почерпнутые актером из дей­ствительности, являются самым драгоценным материалом. Откликаясь на непроизвольно при­влекшие внимание объекты или ставя перед со­бой сознательные цели наблюдений, окружая их вымыслом своего творческого воображения, ув­лекаясь ими, актер непременно испытывает раз­нообразнейшие эмоциональные переживания. Чем шире поле наблюдения, чем многообразнее охватываемые явления и объекты, тем обширнее и богаче эмоциональные переживания, испыты­ваемые актером.

Недаром великий русский драматург и боль­шой знаток театра А. Н. Островский вложил в уста своего Несчастливцева из «Леса» знамени­тую фразу о том, что Аксюша, спасенная от са­моубийства, «теперь будет актрисой». Несчаст­ливцев мечтает о настоящей актрисе в труппе— о такой, «которая бы из-за любви могла бро­ситься в омут», и т. д.

А в наших условиях перед актером открыва­ются интереснейшие и неограниченные возмож­ности взаимосвязи с жизнью. Но чаще всего ак­теры пользуются ими слишком утилитарно, ища конкретный материал только для репетируемой роли. Работая над пьесами, отражающими жизнь колхоза, актеры едут в колхоз познакомиться с жизнью. Это, конечно, имеет большое значение, но такое знакомство с жизнью носит часто бег­лый, поверхностный характер. Один раз посетив колхоз, актеры обычно не успевают вникнуть в суть дела, увидеть характерные черты людей.

И не мудрено. Для того чтобы действительно познакомиться с жизнью колхоза, понять лю­дей, актер должен по-настоящему окунуться в колхозную жизнь - поработать рука об руку с колхозниками, натрудить спину, а не только издали наблюдать за работой.

Какое богатство забытых или никогда не ис­пытанных ощущений получит актер! Сколько на­хлынет на него давно не слышанных звуков при­роды! Сколько предстанет перед ним замеча­тельных картин! А сколько новых людей он встретить здесь!..

Но, повторяем, далеко не все актеры умеют с профессиональной целеустремленностью пользо­ваться представляющимися им возможностями соприкосновения с жизнью.

В № 2 журнала «Театр» за 1952 год появи­лась статья с необычным, «не театральным» на­званием: «Приходите к нам на завод». Инже­нер завода имени Владимира Ильича В. Радин пишет: «Художник должен знать жизнь, и не только теоретически, но конкретно, «чувствен­но». А для этого он должен познавать ее в дей­ствии, в практике, стать активным участником всех событий...» Это, как мы видим, давно по­нимает наш зритель. Он все чаще обращается к художникам, призывая их глубже и полнее по­знать жизнь советских тружеников.

Эти призывы особенно горячо и обоснован­но стали звучать в последнее время. Но, к со­жалению, часто в самом театре упорно держат­ся той точки зрения, что актер-де не в состоянии овладеть всеми профессиями, а потому и не к чему стремиться «объять необъятное». Но ведь этого от актера никто и не требует. Актеру важ­но познакомиться с процессом труда, с орудия­ми производства, получить внутреннее и физи­ческое ощущение того или другого трудового процесса и запечатлеть его в своей эмоциональной памяти. Важно познать людей, выполняю­щих этот труд, их помыслы, стремления; что побуждает их к деятельности, как и ради чего они трудятся. Именно в этом и заключается главное значение соприкосновения с жизнью.

В одном театральном институте будущим мо­лодым актерам — студентам актерского факуль­тета предложили один раз в неделю проходить производственную практику на заводах. Эти практические занятия были зафиксированы в об­щем расписании занятий факультета и были выделены специальные дни.

Не всем и не сразу пришлась по сердцу эта идея. Среди студентов я даже среди педагогов нашлись люди, сомневавшиеся в целесообразности

подобного эксперимента. «Зачем эта игра в рабочий класс?»; «Ведь юноши и девушки не станут квалифицированными специалистами от одного того, что один раз в семь дней они по­бывают на заводе!»; «Не лучше ли это время будущему актеру потратить на работу над собой или прочесть хорошую книгу о труде?» — говорили противники этого начинания.

Но практика продолжалась. День, когда сту­денты шли на завод, был необычным. Приходи­лось вставать рано-рано, когда за окнами еще чуть брезжил рассвет. В автобусе студенты сра­зу же вливались в атмосферу общего дела, об­щих интересов, общего разговора. И - вот странно — даже этот путь на завод они, оказы­вается, представляли себе иначе:

поверхностное, примитивнее, грубее. У многих студентов, на­пример, работа над несложным этюдом «Еду на завод» до этих подлинных поездок шла по не­верному руслу: их «рабочие» обычно «ехали на завод» в каком-то ложноприподнятом, ложно-оживленном настроении, представление о кото­ром было вызвано у студентов, очевидно, ассо­циациями о коллективных поездках за город и т. д. «Настоящие» рабочие, едущие на «на­стоящий» завод, вели себя иначе: не было лиш­ней болтовни, не было суеты и шума: всякий спокойно и естественно делал свое каждоднев­ное дело — ехал на работу. Негромко, чуть хриплыми еще от сна голосами обменивались они приветствиями, перебрасывались короткими фразами, за которыми чувствовалась жизнь за­вода, непрекращающийся общий интерес к этой жизни.

И студенты, вливаясь в эту атмосферу, под­чинялись ей, то есть настраивались на деловой, серьезный тон: они тоже едут на работу, а не на прогулку!

К заводским воротам шли в общем потоке ра­бочих, предъявляли пропуск строгому вахтеру, натягивали спецовки... Трудились целый день. И после смены возвращались домой плечом К плечу со своими сегодняшними коллегами — рабочими.

Сколько точных наблюдений, сколько живых ощущений выносили будущие актеры с завода! Для человека, никогда не бывавшего на фаори-ке или на заводе, все — открытие, вое — ново! Студенты-практиканты впитывали жадно, стара­лись запомнить и понять все то интересное и ценное, что давала им работа на заводе. Они, как говорил Владимир Маяковский, «глазами жадными цапали», и не только глазами, но и на ощупь, на вкус, на запах ощущали что это та­кое -- труд рабочего!

Практика на производстве не просто обога­тила студентов некоторыми конкретными, узкоутилитарными знаниями заводской жизни. Раз­нообразные, еще не испытанные доселе эмоцио­нальные ощущения, полученные на заводе, глу­боко и сильно запали в сердце каждого, повлияли на его духовный мир, на формирование его личности. И пускай не прямо, не только в дан­ной «заводской теме», но эмоциональный заряд, эмоциональный багаж непременно проявится в его творческой работе.

Говоря об эмоциональной памяти, необходимо особо остановиться на том, что, «роме накопления богатства эмоциональной памяти, актеру так же важно развивать, тренировать ее силу, устойчивость.

«Сила эмоциональной памяти имеет большое значение в нашем деле. Чем он сильнее, острее и точнее, тем ярче и полнее творческое пережи­вание. Слабая эмоциональная память вызывает едва ощутимые, призрачные чувствования. Они не пригодны для сцены, так как мало зарази­тельны, мало заметны, мало доходят до зритель­ного зала» **1**,— пишет Станиславский.

Природные свойства, характер, сила эмоцио­нальной памяти у разных людей весьма разно­образны. И не каждый актер может одинаково сильно и точно повторять, вспоминать пережи­тые им ранее чувства, ощущения. Часто по про­шествии времени они стираются, затушевывают­ся. Поэтому актеру и нужно разобраться в осо­бенностях своей памяти, выяснить для себя ее слабые и сильные стороны, чтобы уметь «управлять» ею, развивая и тренируя недостаточные моменты своей эмоциональной памяти.

В жизни актер испытывает разнообразнейшую градацию ощущений, разнообразнейшие само­чувствия. Существует целый ряд переходных сту­пеней от радости к печали, от бодрости к уста­лости и т. д.

Актеры, эмоциональная память которых от­личается силой и устойчивостью, легко запоми­нают все градации своих ощущений и легко воз­вращаются к ним. Но встречаются актеры,

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

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2. «Искусство», М., 1954, стр. 238.

эмоциональная память которых ограничена. Им легче запоминать и воспроизводить какие-то одни виды переживаний, в то время как все остальные удаются им с трудом. Эксплуатируя только те стороны своей памяти, которые у них наиболее отзывчивы и возбудимы, такие актеры со временем вырабатывают у себя лишь частич­ную эмоциональную память. Их творчество не­полноценно, так как им удаются только отдель­ные моменты роли, ибо они не способны к все­стороннему переживанию роли.

Станиславский указывает, что этот тип акте­ров очень распространен. Это иногда тоже слу­жит причиной разделения актеров на амплуа. Актер, эмоциональная память которого легче фиксирует и воспроизводит лирические пережи­вания, достигает лучших творческих результатов именно в этой области. Со временем его и при­числяют к так называемым «любовникам». Так артист «обкрадывает» самого себя, ограничивая свои творческие возможности.

Станиславский не раз говорил о необходимо­сти хорошо знать и запоминать все те условия, которые порождают то или иное чувство. На! сцене надо «не думать о самом чувстве, а забо­титься лишь о том, что вырастило его, о тех условиях, которые вызвали переживание. Они та почва, которую надо поливать и удобрять, на которой вырастает чувство. Тем временем сама природа создает новое чувство, аналогич­ное пережитому раньше» **1**.

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

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2. «Искусство», М., 1954, стр. 237»

В процессе добывания творческого материала в жизни актеру важно запоминать и хорошо знать все те условия, при которых возникает чувство. Знание этих условий поможет актеру во время творческой работы найти тот манок, который способен возбудить его эмоциональную память. Станиславский говорил, что такими ман­ками служат и объекты внимания, и предлагае­мые обстоятельства, и вымыслы воображения. «Артист должен уметь непосредственно откли­каться на манки (возбудители) и владеть ими. как виртуоз клавишами рояля... Надо знать, что чем вызывается, на какого «живца» что клю­нет. Надо быть, так сказать, садовником в своей душе, который знает, из каких семян что выра­стет. Нельзя пренебрегать ни одним предметом, ни одним возбудителем эмоциональной памяти»**1**.

В жизни ничто не препятствует проявлению даже самой ограниченной эмоциональной памяти. Наоборот, сама действительность способствует возбуждению переживаний. Жизнь создает и повторяет аналогичные условия, которые впер­вые породили то или другое эмоциональное пе­реживание. Лицо матери каждый раз освещает­ся улыбкой при виде протянутых ей навстречу рук малыша; летчик-испытатель, отправляясь в опасный и рискованный полет, всякий раз испы­тывает волнение, даже если совершает такие по­леты каждый день, и т. д. На сцене же, в ус­ловиях сценического публичного творчества, пе­ред актером возникает очень много препятствий.

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

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2 «Искусство», М, 1954, стр. 245.

Для борьбы с «ими и необходима крепкая эмо­циональная память.

Для того чтобы преодолеть волнение, которое мешает актеру жить в образе, нужны прочно установившиеся эмоциональные воспоминания. Иначе волнение публичного творчества победит, и актер невольно перейдет на «представление» роли.

Если у актера мало развита эмоциональная память и бедны «хранилища» жизненных впе­чатлений, он не в силах бороться со всеми труд­ностями, препятствиями, возникающими на сце­не, и с наступающими на него штампами. Ему нечем защищаться, нечего противопоставить им в момент творчества.

В начале главы «Эмоциональная память» книги «Работа актера над собой» Станислав­ский, предлагая повторять ученикам уже игран­ный ими этюд, на наглядном примере показы­вает, что большим препятствием в работе, со­блазном для актеров является готовая внешняя форма.

«Если в первый раз вы действовали под внут­реннее суфлерство вашего чувства, интуиции, жизненного опыта, то сегодня вы слепо, почти механически шли по проторенной дорожке. Вы повторяли первую, удачную репетицию, а не создавали новую, подлинную жизнь сегодняш­него дня. Вы черпали материал не из жизненных, а из театральных, актерских

воспоминаний **1.**

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

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2 «Искусство», М., 154, стр. 214.

В этих словах великий режиссер со всей при­сущей ему глубиной и проницательностью вскры­вает одну из главных причин зарождения штампов, омертвления искусства актера. Эта причина заключается в недостаточной силе и глубине жизненных воспоминаний.

При большой внутренней работе и при упор­ной борьбе с вредными условностями сцены актеры, не обладающие от природы сильной эмо­циональной памятью, могут ее развивать в себе, могут достичь того, что их память будет не только удерживать, но и увеличивать драгоцен­ный для творчества запас жизненных впечатле­ний. Их вечно возрастающее богатство сделает­ся неисчерпаемым.

Самые сильные, самые яркие и конкретные переживания актеру дает общение с людьми. Даже самая умная книга не сможет так обога­тить эмоциональную память актера, как обога­щает ее живое общение с людьми.

Писатели пользуются записными книжками, чтобы запечатлеть свои наблюдения над людь­ми, собирают материал для своих будущих про­изведений. Какие интересные записные книжки, например, у Чехова. С какой удивительной чут­костью он воспринимал окружающий его мир людей. Какое большое значение придавал на­блюдению за речью. Все интересное писатель спешил записать в свою записную книжку.

Разве актеры не должны учитывать этот опыт? Им ведь тоже необходимо копить материал для .своих будущих сценических созданий. Им важ­ны такие воспоминания и эмоциональные впе­чатления от смежных областей искусства: музыки, живописи, литературы и т. д. Им необходи­мо глубоко знать и чувствовать все искусство в целом. Актерам необходимо приучать себя к ра­боте более методической и серьезной, чем та, ка­кую иногда еще можно встретить в театре.

Актер обязан вести записные книжки, как это делали К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко. Они ему необходимы как один из спо­собов фиксации своих впечатлений. Он может собирать папки, альбомы, записывать понравив­шиеся ему мелодии, связанные с каким-либо со­бытием в его жизни, с эмоциональными воспоминаниями. Придет время, и это актеру понадо­бится, поможет разбудить его эмоциональную память. Фиксируя свои жизненные впечатле­ния, овладевая богатым эмоциональным мате­риалом, актер воспитывает в себе глубокую веру в подлинность происходящего на сцене.

Эмоциональная память, в которой отклады­вается весь большой опыт актера, вырабатывает у него тонкую психологическую проницатель­ность в познании внутреннего и внешнего мира человека. Все это чрезвычайно важно для твор­чества, так как помогает нам вскрыть сущность авторского материала, дает возможность богато­го насыщения и наполнения образа, то есть соз­дает необходимые условия для воплощения «жизни человеческого, духа» на сцене.

Каждодневно добывая творческий материал, актер развивает отзывчивость и легкую возбу­димость эмоциональной памяти и без особого труда находит манки для ее возбуждения. Тог­да мы можем говорить о том, что его «аппарат-инструмент» в полной готовности и порядке.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

**«Три кита» и сценическое действие**

Ясно, что добывание творческого материала находится в самой тесной связи с развитием внимания, воображения и эмоциональной памяти актера.

Их неразрывное единство и взаимозависи­мость нагляднее всего проявляются в сцениче­ском действии, которое может быть осуществле­но только при их участии.

Станиславский установил, что на сцене кон­кретным выражением внутренней жизни челове­ка всегда является действие. Поэтому он пред­лагает актеру подойти к возбуждению психики через изучение и организацию действенной ли­нии роли. Это утверждение великого режиссера основано на законах человеческой жизни, про­верено творческой практикой и научно обосно­вано.

«Все бесконечное разнообразие внешних про­явлений мозговой деятельности сводится окон­чательно к одному лишь явлению — мышечно­му движению, — утверждает И. М. Сечена. — Смеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Гарибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к родине, дрожит ли девушка при первой мысли о любви, создает ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге — везде окончательным фактом является мышечное дви­жение» **1**.

Те же отправные моменты лежат в основе научно-творческой деятельности К. С. Станиславского.

Главным предметом его исследований являет­ся действие. «Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое ис­кусство, искусство актера»**2**.

В своей системе Станиславский, рассматри­вая отдельные элементы, необходимые для твор­чества, и вскрывая пути и возможности разви­тия их самим актером, не придерживается ка­кой-либо строгой последовательности при трени­ровке этих элементов. В его знаменитом «туа­лете актера» он комбинирует их в самых разных вариантах и все время возвращается к централь­ному вопросу - о действии, увязывая каждый из элементов в отдельности и все вместе со сценическим действием. Он неустанно

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

**1** И. М. Сеченов. Избранные философские и психологические произведения. Госиздат, М., 1947, стр. 71.

**2** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 2. Искусство», М., 1954, стр. 48.

доказывал, что «...сценическое действие должно быть внутренне обоснова­но, логично, последовательно возможно в действительности»**1**. Дей­ствие на сцене должно быть жизненно и органич­но. Только изучая, наблюдая жизнь, актер может добиться подлинного, продуктивного и целесо­образного действия на сцене. Мысль о том, что актеру необходимо учиться логике и последова­тельности совершаемых действий в жизни, про­низывает все творческие работы Станиславского.

Коснемся только некоторых сторон этого сложного вопроса.

Добывая творческий материал в жизни, актер приобретает умение следить за развитием ло­гики и последовательности совершаемых в жиз­ни действий и учится фиксировать их. Обра­щаться к логике и последовательности мы долж­ны буквально на каждом шагу, при изучении каждого из элементов, так как они не являют­ся самостоятельными, между ними существует неразрывная органическая связь. Нагляднее всего логика и последовательность проявляются в выполняемых физических действиях, поэтому Станиславский и предлагает начать старатель­но учиться их логике и последовательности.

В жизни человек выполняет те или иные дей­ствия только тогда, когда испытывает потреб­ность выполнять их, то есть руководствуется яс­ными целями, и поэтому он почти всегда дей­ствует логично ,и последовательно. Те же

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

**1** К. С. Станиславский. Собр. соч., т. «Искусство», М., 1954, стр. 57.

законы и на сцене. Все, даже мельчайшие действия артиста должны вызываться суровой не­обходимостью, настоятельной потребностью сце­нической жизни образа. Только тогда он будет действовать по существу, а не «вообще».

Станиславский не раз указывал на то, что часто актер не в состоянии верно действовать на сцене. «Почему же? Потому что он, как и ог­ромное большинство людей, недостаточно на­блюдателен и мало внимателен к мелочам и де­талям жизни. Он не следил за ними, он не зна­ет, из чего, из каких отдельных частей созда­ются наши действия; он не интересовался их логикой и последовательностью, а довольство­вался тем, что они сами собой создавались» **1.**

Чтобы приучить себя к верному действию на сцене, великий режиссер предлагает артистам начинать с наиболее доступного, с действия с воображаемыми предметами.

Примерами действий с воображаемыми пред­метами могут являться всевозможные трудовые (процессы, например, косьба (без косы и точиль­ного бруска), глаженье белья (без утюга и белья), бритье (без бритвы, зеркала), шитье (без иголки, нитки и материи). Почему же Ста­ниславский настаивает на действиях без пред­метов ?

Да потому, что хочет подтолкнуть актера на наблюдение и тщательное изучение действия, а затем, лишив актера реальных предметов, за­ставить работать его воображение

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

1 К. С. Станиславский. Собр. соч., т.3. «Искусство», М, 1955, стр. 192—193.

над воспроизведением этих действий и осваи­вать главным образом логику и последо­вательность всех этапов действия. С предметами такие простейшие действия становятся как бы не творческими. А без предме­тов могут становиться элементом искусства.

Такие упражнения приучают вникать в логи­ку и последовательность отдельных составных, маленьких действий, создающих в совокупности одго большое действие.

Необходимо, что называется, набить себе ру­ку в этих упражнениях, а этого можно достичь. с помощью постоянной тренировки, прибегая к самым разнообразным «беспредметным действи­ям». Упражнения на «беспредметные действия», по глубокому убеждению Станиславского, долж­ны стать для актера такой же ежедневной тре­нировкой, какой являются для певца вокализы, а .для балерины - экзерсисы. Вез них невоз­можна даже простейшая работа актера по вос­произведению жизни на сцене.

Актер, который занимается этими упражне­ниями, легче и быстрее натренирует себя в дей­ствиях по данной конкретной роли. А это вопрос чрезвычайной важности. В 'спектаклях мы часто видим актеров, не очень умело выполня­ющих те действия, которые по пьесе этому пер­сонажу должны быть привычны. Понятно, что за короткий репетиционный срок на актера на­хлынет много сложных задач, и ему уже некогда будет тренироваться в специальных действиях. А что говорить о приобретении каких-то осо­бых, сугубо профессиональных навыков и привычек, характерных именно для этого героя!

Если вы играете хирурга, который делает опе­рацию, вы обязаны натренировать свои руки в работе с хирургическими инструментами.

Если ваш герой комбайнер, вы обязаны овла­деть всем процессом управления комбайном. Для того чтобы постичь логику и последователь-кость всех физических действий, неизвестных вам, необходимо ознакомиться с процессами этих действий, вооружившись реальными предметами, а овладев рабочим процессом, пе­рейти к упражнениям на «беспредметные дей­ствия».

Однако далеко не все актеры понимают всю важность и огромное значение упражнений на «беспредметные действия». Одни просто не да­ют себе труда задуматься над этим, другие оправдывают свое нерадение трафаретным — «нет времени». Подобные объяснения несостоя­тельны, если представить, какое же малое количество времени нужно для тренажа на «бес­предметные действия» и как много актер полу­чает от этих занятий.

Начиная свой трудовой день, люди обычно ду­мают о предстоящей работе. И каждый соот­ветствующим образом готовит себя для лучше­го ее выполнения. У актера нередко отсутству­ют внешние конкретные задачи каждого трудо­вого дня. Начинающийся день по линии рабо­ты часто никаких определенных задач перед ак­тером не ставит: не в каждой репетируемой пьесе он занят и не каждый день участвует в спектакле. Вот и случается, что постепенно ут­рачивается профессиональная целеустрем­ленность каждого трудового дня.

Ее часто заменяют мечтания «вообще» о буду­щих творческих работах. Такой актер ничего конкретно для осуществления своих мечтаний не предпринимает. Он или просто слоняется по театру без дела, или целые часы просиживает в актерском фойе, «разговаривая разговоры». Как ни странно, такое безделье иногда даже пытаются объяснить необычайной любовью ар­тиста к театру. Видите ли, он дня не может прожить без театра! Между тем если актер действительно любит театр, любит свою про­фессию, то он одержим идеей постоянной само­тренировки, от которой зависят результаты об­щей творческой работы. Ведь актеру очень важ­но приучить себя начинать каждый свой тру­довой день с разрешения конкретных задач, способствующих совершенствованию профессио­нального мастерства.

Вставая утром и занимаясь своими обычными делами — умываясь, причесываясь, завтракая и пр., актер может сосредоточить свое внима­ние на этих действиях и потом попробовать по­вторить их без предметов. Для этого потре­буется не больше 15—20 минут (а их всегда может найти в своем «бюджете времени» даже очень загруженный работой актер). Как же это нужно делать? Вначале важно понять, из каких элементов складывается то или иное действие. Начать, как всегда, нужно с самого простого Прежде всего действуя с реально существующими предмета­ми, например чистя зубы, внимательно сле­дить, как это проделывается, откуда и как вы берете щетку, воду, пасту. Понаблюдать за расстоянием пальцев, когда вы держите тот или иной предмет, проверить, какие мышцы и на­сколько напряжены и т. д. Затем тут же сле­дует попробовать проделать все это без пред­метов. Возникающие сомнения и «белые пятна» в действии необходимо сейчас же выяснить и уточнить с реальными предметами.

Овладев составными частями, логикой и по­следовательностью выполняемого действия, в дальнейшем актер может осложнять задачи — пытаться разбираться в своих ощущениях, за­мечать все их изменения.

Очень полезно проделать уже усвоенное дей­ствие в разных предлагаемых обстоятельствах. Выполнение самого простого действия серьезно изменится в зависимости от того, каковы пред­лагаемые обстоятельства: спешим ли мы на по­езд или отдыхаем на курорте; больны мы или здоровы; один в комнате или не одни, и если не одни, то кто наши соседи — свои или чужие. Актеру важно ощутить изменение темпо-ритма, в особенности каждого выполняемого действия, в зависимости от изменения предлагаемых об­стоятельств.

Ежедневное выполнение упражнений на «бес­предметные действия» вначале потребует от ак­тера немало волевых усилий. Но «мудрость, ко­торую вам надо вложить в привычку каждого дня, заключается в том, чтобы делать все, за что бы вы ни взялись, до конца, во всем полном внимании», — говорил Станиславский молодежи.

«Я уже много лет на сцене, но До сих пор ежедневно, по 15—20 минут, работаю над «беспредметными действиями» и хорошо знаю те­перь их природу и составные части», — писал он в своей книге «Работа актера над собой».

Если актер приучит себя к таким ежеднев­ным упражнениям, каждый его день приобре­тет профессиональную целеустремленность. Са­мотренировка станет привычкой, потребностью для актера.

В последних своих научных работах, как и в своей педагогической, режиссерской практике, Станиславский уделял пристальное внимание ежедневным занятиям на «беспредметные дей­ствия». Этот вопрос он связывал с попытками внедрить в театральную практику новый дей­ственный метод работы, при котором будет осо­бенно важным умение актера разбираться в действенной жизни образа. На этот новый метод великий режиссер возлагал большие надежды, Он считал, что если бы были воспитаны акте­ры, которые умели бы делать технически вес так, как он говорит, то производство наше по­шло бы в три раза быстрее.

**Подводя итоги**

Мы естественно пришли к то­му, что наблюдательность, это ценнейшее свойство каждой лич­ности, является одним из важнейших условий художественного творче­ства, и потому актер — коль скоро он хочет быть художником — должен систематически развивать и воспитывать ее в себе.

Разумеется, речь идет об особом каче­стве наблюдательности: об умении обострен­но и тонко видеть жизнь глазами художника, точнее - глазами актера, режиссера. И здесь, с одной стороны, важно сохранить непосред­ственность восприятия жизни, умение уви­деть ее без «театральных очков», то есть вне привычных представлений и штампов, которые затрудняют постижение действительности во всем ее неповторимом многообразии, во всей ее трепетности и многокрасочности.

Однако необходимо, чтобы это было именно художественное восприятие жизни, включающее в себя стремление организовать жизненные впе­чатления соответственно задачам искусства теат­ра. Актер должен научиться делать для себя «открытия». «Вот как это, оказывается, проис­ходит в действительности... А в театре мы иг­рали бы не так...». При этом не следует забы­вать, что эти наблюдения при всей и кажущей­ся элементарности чрезвычайно важны, ибо они, по сути дела, очень глубоки, а то, что лежит на поверхности, театр давно стащил в свою кла­довую. Ведь мы знаем, что нам необходима глу­бокая разведка.

Актерский труд главным образом состоит в том, чтобы заставить себя пытливо и вдумчиво относиться к окружающему, пропускать через свое воображение все интересное, нужное из того, что встречается на пути. Задача актера-художника состоит, следовательно, не в пассив­ном созерцании жизни (такое созерцание дает в результате только самые поверхностные впе­чатления, не имеющие значения «эстетического освоения» действительности), но в художе­ственном постижении ее, путем опре­деленного осознания, осмысления жизненных наблюдений, пользуясь всеми средствами, которыми вооружено современное искусство театра, и отыскивая форму сценической выразительно­сти.

Именно такое активное восприятие жизни всегда отличало крупных мастеров сцены. Каж­дый из них обладал профессиональным актер­ским глазом, завидной способностью замечать и фиксировать интересное, нужное, умением в максимальной степени использовать, переплав­ляя в сценические образы то, что извлечено из живой жизни.

Многие из знавших И. М. Москвина удивля­лись его наблюдательности, богатству накоплен­ных им жизненных впечатлений. Ведь жил он, вроде как и все обыкновенные смертные акте­ры, а в то же время отличался от многих других огромным «эстетическим богатством»...

Секрет этого из ряда вон выходящего и По­ражающего воображение факта в то же время и прост: творческая жизнь Москвина не пре­кращалась после того, как он выходил за ворота театра; он продолжал активно жить этой жиз­нью и дома, и на улице — словом, везде, где ему приходилось бывать. Он все время нахо­дился в состоянии творческой активности. И в этом смысле можно сказать, что вся сознатель­ная жизнь Москвина была непрерывным и на­пряженным процессом творчества.

На все отзывается сердце художника, все становится материалом и импульсом для его ху­дожественной активности, все переплавляется в образы искусства. Жизнь бесконечно многооб­разна и в большом и в малом, и нет в ней такого уголка, который не предоставлял бы благодарнейших возможностей для художественною постижения действительности, для «открывания истины» средствами искусства, — нужно только научиться видеть все глазами художника, уметь почувствовать ее теплое дыхание, ее трепет... И если бы каждый актер приучил себя к ак­тивному восприятию этой жизни, то каждый день, более того - каждый час приносил бы ему огромный материал, готовый вылиться в художественные формы.

Вот какими художественными наблюдения­ми, например, обогатила Тургенева простая ве­черняя прогулка, длившаяся, очевидно, считан­ные минуты. «Прежде чем лечь спать, - рас­сказывает писатель в одном из своих писем, — я каждый вечер делаю маленькую прогулку по двору. Вчера я остановился и начал прислуши­ваться. Вот различные звуки, услышанные мною:

Шум крови В ушах и дыхание.

Шорох - неумолкаемый лепет - листьев.

Треск кузнечиков; их было четыре в деревь­ях на дворе.

Рыбы производили на поверхности воды лег­кий шум, походивший на звуки поцелуя.

От времени до времени падала капля с лег­ким серебристым звуком.

Ломалась какая-то ветка; кто сломал ее? Вот глухой звук... Что это? Шаги по дороге? или шепот человеческого голоса?

И вдруг тончайшее сопрано комара, которое, раздается под вашим ухом...» **1**.

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

**1** Письма И. С. Тургенева к Полине Виардо и его французским друзьям. М., 1900, стр. 75.

Совершенно очевидно, что подобный творче­ский тренаж не представляет собой чего-то не­вероятно сложного, недоступного, к нему мо­жет приучить себя любой актер, если только он серьезно желает совершенствоваться в своем де­ле. Для этого не нужно никакого «озарения свыше», нужны только желание и воля довести дело до конца.

Каждый должен отвоевывать время для соб­ственного роста, для соприкосновения с действи­тельностью, для совершенствования своего ма­стерства. Каждый прожитый день — это сту­пенька, поднимающая нас выше, к следующему дню.

В своем стремлении к тренировке и самосо­вершенствованию актер должен подсчитывать ежедневно хотя бы несколько своих маленьких побед. Подводить «баланс дня» в пользу воспи­тания воли и развития воображения - это и будет способствовать формированию его как художника-профессионала.

Станиславский советовал делать следующее: попытаться каждый вечер заставить себя вспом­нить минувший день, еще раз пережить в своем воображении события этого дня, представить тех людей, с которыми пришлось встретиться, интересные ситуации и т. д. Уже одно это могло бы помочь актеру в развитии его внимания, воображения, памяти. И, что самое важ­ное: это помогло бы актеру осознать свои соб­ственные впечатления, организовать их опреде­ленным образом — осмыслить их эстетически.

В то же время это заставило бы его заду­маться над каждым бестолково проведенным днем, поразмыслить над тем, сколько часов иногда мы тратим впустую.

Такая работа не потребует от актера дополни­тельного времени, она органически вплетется в его повседневность, наполняя ее более богатым содержанием. Здесь-то и обнаружится мудрость указания Станиславского, что артист — если живет в нем неутолимая жажда совершенство­вания — растет не только в процессе работы над ролью, но и в период кажущегося «простоя».

И тогда работа над ролью оказывается тем толчком, который побуждает актера по-друго­му, более глубоко, посмотреть на окружающую его действительность, постичь ее сквозь своеоб­разную призму того художественного материа­ла, над сценическим воплощением которого он работает. Творческое воображение художника, получившее импульс в работе над ролью, обра­стает, подобно снежному кому, пополняется все новыми и новыми жизненными впечатлениями и переживаниями, и потому к новой роли он подходит уже обогащенный не только своей ра­ботой над предыдущей ролью, но и всем богат­ством жизненных наблюдений, возникших в свя­зи с новой работой.

Здесь кроется, тайна поразительных успехов, достигнутых такими мастерами русской сцены, как Хмеле, Качалов, Остужев, Щукин, и мно­гими другими. За мнимой легкостью, с которой они решали сложнейшие творческие задачи, скрываются долгие годы напряженного труда, то состояние повседневной творческой активно­сти, которое отнюдь не ограничивалось време­нем, отведенным для работы над ролью.

Актеры, ежедневно работающие над собой, к каждой очередной роли подходят более воору­женными и достигают куда более значительных успехов, затрачивая на подготовку роли столько же времени, сколько и их товарищи. Неоцени­мое значение такой повседневной работы актера состоит в том, что он перестает быть пассивным материалом в руках режиссера, а приносит в спектакль все богатство личных жизненных наблюдений, свой взгляд на жизнь, свою заду­шевную тему.

В то же время актер, воспитывающий себя подобным образом, не становится от этого ме­нее гибким, менее восприимчивым к поискам режиссера.

Сказанное позволяет сделать следующие вы­воды.

1. Нам необходимо отбросить превратное представление об актерском творчестве как о процессе, протекающем исключительно в период работы над ролью. «Творческий период» актера должен продолжаться всю его сознательную жизнь, и нет ничего более губительного для актерского дарования, чем периодические «выключения» из творческого состояния — «вы­ключения», наступающие на следующей минуте после окончания «его сцены», или спектакля, или репетиции.

2. Каждый актер не только может, но и должен развивать свой талант ежедневным, ежечасным творческим тренажем, развитием своей наблюдательности, своего умения художественно осмыслить явления окружающей жизни. И здесь воля и трудолюбие являются лучшими друзьями актера: они помогут ему научиться «задавать вопросы» в адрес действительности от имени искусства, а в адрес искусства от име­ни жизни.

3. В качестве первого шага по пути к вовле­чению каждого актера в процесс непрерывного творчества должна быть самая решительная борьба с праздностью актеров в театре в так называемые «свободные часы». Каждая минута в театре должна использоваться с максимальной продуктивностью. Всего этого властно требуют задачи современного искусства театра, перед ко­торым стоят новые, большие цели. Для дости­жения их театр нуждается в более пластичном, гибком и более духовно богатом актере и ре­жиссере, нежели это было в прошлые эпохи.

**Содержание**

**Предисловие**

**ВВЕДЕНИЕ**

ЗА МЕЧТУ НАДО БОРОТЬСЯ

**ГЛАВА ПЕРВАЯ**

ТАЙНА АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА

**ГЕНИЙ — ЭТО ТРУД**

КОГДА ПРИХОДИТ ВДОХНОВЕНИЕ?

ЭТИМ НАДО ЗАНИМАТЬСЯ ВСЮ ЖИЗНЬ

ЕДИНСТВО ПСИХИЧЕСКОГО И ФИЗИЧЕСКОГО

МОЖНО ЛИ РАЗВИТЬ СПОСОБНОСТИ?

«НИЧТО ВЕЛИКОЕ В МИРЕ НЕ СОВЕРШАЕТСЯ

БЕЗ СТРАСТИ

СКЛОННОСТЬ К ТРУДУ

ИНСТРУМЕНТ АКТЕРА — ОН САМ

НЕКОТОРЫЕ ПРИМЕРЫ

**И СЕРДЦЕ С СЕРДЦЕМ ГОВОРИТ**

МОРАЛЬНОЕ ПРАВО ВОСПИТЫВАТЬ

ВОТ ЧТО ГЛАВНОЕ!

НЕ ПРОГЛЯДЕТЬ В АКТЕРЕ ЧЕЛОВЕКА!

АКТЕР ТВОРИТ В КОЛЛЕКТИВЕ.

ПОМОЩЬ ИЛИ ПОМЕХА?

**ВЕЛИКАЯ СИЛА**

ЧТО ОПРЕДЕЛЯЕТ ВОЛЮ?

СЛОЖНО, НО ДОСТУПНО

НАЧИНАТЬ С САМОГО ПРОСТОГО

**ГЛАВА ВТОРАЯ**

ЖИТЬ, УЧАСЬ И НАБЛЮДАЯ

**ВСЕ УПИРАЕТСЯ В «НЕДОСТАТОК ВРЕМЕНИ»**

НУЖНО НАБЛЮДАТЬ ЖИЗНЬ

ОСНОВАНИЕ ВСЕМУ — НАБЛЮДАТЕЛЬНОСТЬ

ВНИМАНИЕ ИЗМЕНЧИВО И ДИНАМИЧНО

ВЗАИМОЗАВИСИМЫЙ ПРОЦЕСС

БЫТЬ ИЛИ КАЗАТЬСЯ?

НЕПРОИЗВОЛЬНОЕ ВНИМАНИЕ

ПРОИЗВОЛЬНОЕ ВНИМАНИЕ

БОРЬБА ПОЛЕЗНОГО И ВРЕДНОГО

ПРИВЫЧКА — ВТОРАЯ НАТУРА

КОГДА ТРЕНИРУЕТСЯ ВНИМАНИЕ

**«ФАКТ—ЕЩЕ НЕ ВСЯ ПРАВДА»**

УМЕТЬ АНАЛИЗИРОВАТЬ

ВООБРАЖЕНИЕ И ПОЗНАНИЕ ВЗАИМОЗАВИСИМЫ

О «ВНУТРЕННЕМ МОНОЛОГЕ»

МАГИЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ»

ВИДЕНИЯ

**ЛУЧШИЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ТВОРЧЕСТВА**

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПАМЯТИ

НАГЛЯДНО-ОБРАЗНАЯ^ПАМЯТЬ

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

ВЕРНАЯ ОЦЕНКА УВИДЕННОМУ

САМЫЙ ДРАГОЦЕННЫЙ МАТЕРИАЛ — ЖИЗНЬ

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

«ТРИ КИТА. И СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

ПОДВОДЯ ИТОГИ

Ирэна Владо Вайшите

ФОРМИРОВАНИЕ, ТВОРЧЕСКОГО

ХАРАКТЕРА АКТЕРА

Редактор А. Г. Гулиев

Художник Ю. А. Марков

Технический редактор Л. И. Гориловская

Корректор И. К. Ахрап

Сдано в набор 26/VIII 1960 года. Подписано к

печати 28/УШ—1961. Л 75647. Формат бумаги

70Х921/82. Объем 12,5 ,печ. д., уч.-изд. л. 7,41;

изд. № 149; заказ 1786, тираж 5000

Всероссийское театральное общество

Москва, ул. Горького, 16

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

Типография № *3* Госстройиздата.

Проезд Куйбышева, д. 6/2.