Л. М. Шихматов

Сценические

Этюды

**Учебное пособие для театральных и колледжей культуры**

**Издание второе Исправленное и дополненное**

Издательство «ПРОСВЕЩЕНИЕ» Москва 1966

*ВВЕДЕНИЕ*

Если вы будете твердо знать границы подлинного ис­кусства и органические законы творческой природы, то вы не заблудитесь и будете разбираться в своих ошибках, бу­дете иметь возможность исправлять их. Без крепких же основ, которые может дать вам искусство переживания, ру­ководящееся законами артистической природы, вы заблуди­тесь, запутаетесь и потеряете критерий. Вот почему я счи­таю обязательным для всех без исключения артистов всех направлений изучение основ нашего искусства переживания. С этого каждый артист должен начинать школьную работу.

*К. С. Станиславский*

Книга эта посвящена первоначальным упраж­нениям по мастерству актера. В ней изложен тот план освоения элементов мастерства, которым я пользуюсь на занятиях с I курсом в Театраль­ном училище имени Щукина при Театре име­ни Вахтангова (вуз).

Цель этой работы — ознакомить педагогов и студентов театральных училищ с теми типами практических упражнений, которые создавались

по освоению начальных элементов мастерства актера.

В театральном искусстве существуют различ­ные школы актерской игры, отличающиеся друг от друга манерой исполнения, а также формой воплощения на сцене человеческих чувств и страстей.

Учащийся одной из театральных студий рас­сказывал мне, как их обучали играть различные чувства. Преподаватель садился в кресло и играл «сцену страха». Затем все ученики, подражая сво­ему педагогу, учились изображать страх. Так же они «проходили» ненависть, любовь и т. д. Такое внешнее, шаблонное изображение не индивиду­альных чувств, присущих именно данному образу, а страстей и чувств «вообще» (страх «вообще», любовь «вообще» для всех образов и пьес) харак­терно для актеров «театра ремесла», подделыва­ющихся под действительность. В помощь им существовали учебники мимики, которые учили движениями мускулов лица изображать выраже­ние различных чувств. Такая «внешняя», штам­пованная игра, при которой актер не действует, а *изображает* действие, не чувствует, а *изобража­ет* чувства, не может быть признана искусством — это ремесло.

Теоретик театра представления, знаменитый французский актер Коклен-старший писал: «Переплачь роль дома и иди показывать публике результат». Актеры театра представления в перио­де подготовки переживают роль дома и на репе­тиции, запоминают ту форму, в которую выли­лись их переживания, и повторяют эту форму на спектакле. Поскольку роль действительно пере­жита актером в периоде подготовки, чувства его имеют индивидуальное выражение, а техника очень эффектна — такое исполнение следует при­знать искусством. Подобное творчество хотя кра­сиво, но не глубоко — в нем форма интереснее содержания. «Ежели бы вам судьба привела ви­деть двух артистов, трудящихся добросовестно: одного — холодного, умного, доведшего притвор­ство до высочайшей степени, другого — с душою пламенной, с этой божьей искрой, (и) ежели они равным образом посвятили себя добросовестно искусству; тогда бы вы увидели все необъятное расстояние между истинным чувством и притвор­ством»1,—писал знаменитый русский артист М. С. Щепкин, разъясняя разницу между актером театра представления и театра переживания. «Там надо только подделаться, здесь надо сделаться», «быть, а не казаться».

Теория и практика высочайшего искусства

**1 М. С. Щепкин, Записки и письма, М., изд. Н. М. Щепкина, 1864, стр. 199.**

переживания, цель которого «в создании «жизни человеческого духа» роли» и переживания чувств заново на. каждом спектакле, нашла свое всеобъ­емлющее выражение в системе Станиславского. Система Станиславского — высшее достижение русской театральной культуры, оказавшее огром­ное влияние на сценическое искусство всего мира. То, что до Станиславского было загадкой творчества ряда замечательных актеров, в кото­рой они сами полностью не разбирались и лишь могли поделиться отдельными мыслями, приема­ми, ощущениями и нестройными теориями, у Ста­ниславского вылилось в форму непреложных законов актерского творчества, подсмотренных у самой природы.

Одной из важнейших задач системы является овладение почти нормальным человеческим само­чувствием и поведением, позволяющим на сцене мыслить, действовать и чувствовать по тем же законам, по которым мыслит, действует и чувст­вует каждый человек в реальной жизни.

«Как видите, наша главная задача не только в том, чтобы изображать жизнь роли в ее внеш­нем проявлении, но главным образом в том, что­бы создавать на сцене внутреннюю жизнь изобра­жаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чув­ства, отдавая ей все органические элементы соб-

ственной души»1,— пишет К. С. Станиславский, определяя свои театральные принципы.

Система устраняет препятствия, мешающие стать живым человеком на сцене, и подсказывает пути, какими можно подготовить студента к твор­ческому процессу реалистического театра.

Огромным достижением Станиславского яв­ляется удаление из актерского творчества наси­лия — того наивного приема, которым актер все­ми силами старается «выжать» из себя сильные чувства (гнев, ярость, ненависть и т. п.). Тут актеры попадают под власть грубых сценических штампов — искусственного внешнего выражения чувства, не наполненного внутренним содержа­нием. Гнев изображается сжиманием бровей и кулаков, презрение — поднятием головы, опус­канием углов рта и косым взглядом из-под полу­опущенных век, злоба — стиснутыми зубами и вращением зрачков и т. п.

Эти шаблонные приемы легко проникают в актерское исполнение и проявляются даже у тех, кто пробует свои силы на сцене впервые.

«Откуда же у меня штампы, раз что я впервые ходил по подмосткам?

**1 К. С. Станиславский, Собр. соч. в восьми томах, т. 2., М., «Искусство», 1954, стр. 25. (В дальнейшем ссылка на это издание Сочинений Станиславского дается с ука­занием тома и страницы.)**

- Я знаю двух девочек, никогда не видевших ни театра, ни спектакля, ни репетиции, тем не ме­нее они разыгрывали трагедии на самых заядлых и пошлых штампах»1.

Система создавалась в жесточайшей борьбе с актерскими штампами, со всеми их разновидно­стями и всевозможными шаблонными приемами, которые Станиславский безжалостно изгонял из искусства театра.

«Система принадлежит самой нашей органиче­ской природе, как духовной, так и физической... Мы родились с этой способностью к творчеству, с этой «системой» внутри себя»2, — пишет К. С. Станиславский. На этой основе им был выра­ботан ряд приемов психотехники, вызывающих к творчеству внутренний мир человека. Истинное чувство возникает непроизвольно, само собой, в процессе действия, от преодоления препятст­вий, если творческое воображение актера созда­ет художественную сценическую жизнь действу­ющего лица.

**1.К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 39. 2 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 3, стр. 304.**

Каждый студент должен понять, что такое каждый из элементов актерского мастерства (вни­мание, свобода мышц, воображение и т. д.), и ощутить практически, как можно им овладеть.

Чужой опыт здесь мало поможет, вот почему нужна самостоятельная, углубленная работа над индивидуальным овладением каждым элементом. Когда все они объединятся в сценическое само­чувствие, т. е. в почти нормальное человеческое состояние, студент ощутит, что значит действо­вать «от себя» (т. е. поступать так, как поступил бы *он,* а не кто-нибудь иной в жизненных столк­новениях). Когда он поймет практически, что зна­чит действовать «от себя», от своей органиче­ской природы на сцене,— это даст ему возмож­ность идти своим путем в артистическом творчест­ве и освободит от подражания любимым актерам или запомнившимся с детства театральным впе­чатлениям.

«Если вам вздумается когда-нибудь показать со сцены то, чего мы еще никогда не видели, яви­тесь на подмостках самим собой, таким, какой вы в жизни, т. е. не «актером», а «человеком»,—пи­шет Станиславский, указывая ученику путь к про­явлению своей индивидуальности и к самостоя­тельному творчеству.

Научиться органически действовать «от себя» в начале сценического воспитания очень важно для студента, так как актер создает художествен­ный образ, опираясь на *свои* чувства и пережи­вания, аналогичные чувствам и переживаниям того, кого он играет. Но само сценическое самочувствие, необходимое для творчества актера, еще не создает роли или художественного образа. Оно только начальная ступень или фундамент, на кото­ром может быть построено здание роли. «Систе­ма — путеводитель при подходе к творчеству, но не самоцель»,—напоминает К. С. Станиславский.

Система Станиславского не мыслится без его учения о «сверхзадаче» — стремлении к той граж­данской и художественной идее, ради которой ставится пьеса, играется роль и вообще существу­ет театральное искусство в нашем социалистиче­ском обществе.

Вот почему вопрос о «сверхзадаче», о том, что хочет сказать актер зрителю своим исполнением, должен ставиться уже в небольших упражнениях и этюдах, имеющих сюжетный характер.

На совещании в 1954 г. о работе на I курсе в театральных училищах было высказано пожела­ние создать этюдный «задачник» для актеров, уче­ников и педагогов театральных школ, и к нам обратились с предложением составить такой «задачник». Мы не сочли возможным взяться за эту работу, потому что многие упражнения и этю­ды быстро стареют. Каждое новое поколение сту­дентов приносит с собой свои темы и сюжеты, а непрерывное движение всей советской жизни раскрывает перед искусством все новые и новые горизонты. Кроме того, каждый коллектив препо-

**Стр.10**

Давателеи и учащихся неповторим и заставляет искать свои пути к раскрытию индивидуальности будущих актеров.

Но у нас имеются записи упражнений и этю­дов, которые исполнялись студентами Училища имени Щукина при Театре имени Вахтангова на I курсе во время наших с ними занятий. Мы считаем возможным в порядке обмена опытом познакомить товарищей, интересующихся этим вопросом, с той частью записей, которая на наш взгляд не устарела и сегодня.

Мы являемся учениками Вахтангова, и основ­ные сведения о системе Станиславского нами по­лучены непосредственно от Евгения Багратио-новича.

К. С. Станиславский пишет о Е. Б. Вахтанго­ве: «...В числе их оказался покойный Евгений Баг-ратионович Вахтангов, которому суждено было сыграть видную роль в истории нашего театра. В качестве одного из первых питомцев «системы» он явился ее ярым сторонником и пропагандис­том»1. Е. Б. Вахтангов в то время считался луч­шим учеником Станиславского, увлеченным от­крытиями своего учителя, проверившим на себе все положения системы, не делавшим никаких тайн из того, что он постиг, считавшим своим

1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 1, стр. 348.

**Стр.11**

Дблгбм передать все, что он знал от К. С. Стани­славского, своим ученикам.

В одной из своих записей Вахтангов пишет: «Главная ошибка школ та, что они берутся обу­чать, между тем как надо воспитывать»1.

Театральное воспитание Вахтангов рассматри­вал не только как овладение актерским мастерст­вом, но главным образом как формирование миро­воззрения художника, воспитание в нем острого чувства современности, любви к родине, умения видеть жизнь творчески, угадывать ее требования, посвятить свое искусство служению идеалам на­рода. Исключительный педагогический талант Вахтангова сказался в его умении увлечь каждого ученика самостоятельной проверкой на себе тео­ретических положений системы, пробудить в нем вкус к самостоятельной работе и творческую ини­циативу. Вахтангов приглашал в качестве препо­давателей крупных актеров, устраивал беседы и концерты выдающихся деятелей самых разно­образных искусств, независимо от их творческих направлений — никогда не замыкался в узкой сре­де студии. Его ученики имели счастливую воз­можность заниматься и с К. С. Станиславским.

Каждого вновь поступившего в студию

**1 Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, М.—Л., «Искусство», 1939, стр. 131. (В дальнейшем в ссылке на эту книгу указывается лишь страница.)**

**Стр. 12**

поражала и увлекала та творческая атмосфера, кото­рая царила на уроках Вахтангова, на занятиях студии и в перерывах между занятиями. Молодежь в студии была простая и серьезная, порой веселая и насмешливая, но никто ничего не наигрывал, никого не изображал, в общении чувствовалось уважение друг к другу. Не было ни грубости, ни фамильярности. Отношение к работе характе­ризовалось той тишиной, которая была в студии го время занятий Вахтангова. Если кто-нибудь опаздывал, то на цыпочках проходил к выходу на сцену и там, едва дыша, не смея выдать себя, напряженно прислушивался к происходящему на уроке. Во всем чувствовалась продуманная, созна­тельная дисциплина, направленная к созданию атмосферы для подлинного творчества.

Скромная обстановка студии пленяла стро­гостью художественного вкуса. Идеальную чис­тоту поддерживали сами студийцы. Если Вахтан­гов видел на полу бумажку или окурок (что было большой редкостью), то, не говоря ни слова, сам поднимал их и клал в урну, заставляя нас крас­неть за небрежность. Эта особенность студии, в которой все приходилось делать своими руками, была сильнейшим средством воспитания отноше­ния к театру, к искусству, для овладения которым надо многим жертвовать, неустанно работать, сделать его главным в своей жизни.

**Стр. 13**

Первое, что предлагалось только что посту­пившим в студию, — работа на сцене в качестве рабочего по перестановкам во время исполнитель­ских вечеров студии. Для большинства это пред­ложение было неожиданным: театра мы еще не знали и предполагали, что перестановки совер­шают какие-то невидимые люди. Но пример старших товарищей, охотно и быстро убиравших сцену, был так заразителен, что через короткое время эта работа увлекла нас своей четкостью, быстротой и слаженностью: она давала возмож-ность-понять, что такое закулисное течение спек­такля, воспитывала ответственность за тишину и быстроту перестановок.

Нам, рабочим сцены, предлагалось не торо­питься, а спокойно и бесшумно делать переста­новку, предварительно точно рассчитав движения и приготовив предметы, с которыми приходилось иметь дело. Само собой разумеется, что касаться занавеса и сукон было строжайше запрещено. Некоторые «чистые» перемены1 шли с виртуозной быстротой. Например, в чеховской «Свадьбе» гос­ти выстраивались за кулисами в очередь в том порядке, в котором они сидели за столом. Каж­дый нес свой стул и прибор. На сцене ставились

**1 «Чистая» перемена — перестановка декораций между картинами без антракта.**

**Стр. 14**

столы, и тридцать исполнителей бесшумно шли на свои места, каждый ставил свой стул, свои приборы и блюда, вся перемена продолжалась менее одной минуты, занавес открывался, и за большим, богато обставленным столом сидела и веселилась большая группа гостей. Те, кто не был занят в качестве актеров, работали костю­мерами, реквизиторами, дежурными по зритель­ному залу. В зрительном зале было всего 52 мес­та, подмостков и рампы не было, маленькая сцена находилась на полу комнаты в двух шагах от зри­теля, но благодаря изобретательности режиссера и студийцев на ней удавалось создавать оформле­ние, поражавшее своей убедительностью. На фоне серых сукон — мебель и необходимые детали. Остальное создавалось светом. То источник света прятался в краюху хлеба, лежавшую на столе, и освещал лицо актера, то лучи света падали сбо­ку, сообщая сцене глубину и перспективу. Во вто­ром варианте «Чуда св. Антония» Метерлинка нижняя часть сцены закрывалась нижней паду­гой, и все происходившее на сцене напоминало барельеф. Студийный исполнительский вечер создавал впечатление высокой артистической куль­туры, благородства, серьезности, человечности исполнения. Не было актеров с великолепно поставленными голосами, не было рычащих зло­деев с перекошенными лицами. Все — правда,

**стр. 15**

все — жизнь *с* ее мельчайшими изменениями на­строения, человеческими мыслями, подлинным драматизмом в сдержанной форме, полной настоя­щего благородства и обаяния молодости.

Учеба у Вахтангова для нас незабываема не только потому, что он был выдающимся режис­сером, актером и руководителем театра. Кроме этого, он обладал исключительным талантом теат­рального педагога. Е. Б. Вахтангов, ведя урок, имел обыкновение сидеть у задней стены малень­кого зрительного зала на особой скамье. Все студийцы сидели перед ним. Во время просмотра отрывка он не только внимательнейшим образом, не упуская ни одной мелочи, следил за происхо­дящим на сцене и затем делал подробные замеча­ния исполнителям, но мог рассказать, как воспри­нимал отрывок, о чем думал и что делал каждый из студийцев, сидевших в зрительном зале. Эта необыкновенная наблюдательность не была жонг­лерством изощренного внимания артиста, она органически отвечала потребности воспитателя, знающего, какие качества надо развивать в своих воспитанниках. Вахтангов сам владел в совершен­стве умением на репетиции, на уроке отдать себя искусству всецело, с предельным увлечением рабо­тать над решением той художественной задачи, которую поставила для себя студия на сегодняш­ней репетиции. «Творчество — наивысшая

**Стр.16**

сосредоточенность. Когда вся натура устремлена,—мо­жет хватить энергии творить»1. Для Вахтангова репетиции — творческий акт, который неповторим и возникает в данный момент, в данном сочета­нии пьесы, актеров и режиссера. Он относился отрицательно к тем режиссерам, которые, разра­ботав дома рисунок мизансцены, повторяли на репетиции результат своей кабинетной работы, к не признавал творчества без вдохновения.

Обладая богатейшей художественной интуици­ей, он ценил моменты рождения на репетиции актерской краски, звучания сцены, решения обра­за. Он говорил нам, что по какому-нибудь пред­мету он может восстановить жизнь людей той эпохи, их быт, манеры, взаимоотношения, этику и т. п., и доказывал это на практике. Например, в пьесе «Чудо св. Антония» Метерлинка он вызы­вал на сцену персонажей и участников массовой сцены и, как он выражался, «лепил» фигуры, т. е. подсказывал грим, прически, одежду, жесты, ма­неру держаться и т. д.

Затем, уже после смерти Вахтангова, эту пьесу, рисующую жизнь французской провинции, нам пришлось играть в Париже. Выступление было очень ответственным, потому что французы весьма

**1 По записи В. К. Львовой, заслуженного деятеля ис­кусств РСФСР**

**Стр.17**

придирчиво критикуют все, что относится к Фран­ции, но победа была полной, и французская кри­тика с восторгом отметила прекрасное изображе­ние типов французов. К этому надо прибавить, что Вахтангов никогда во французской провинции не жил.

Однако вахтанговская интуиция, вахтанговское вдохновение не имеют ничего общего с «озаре­нием свыше». «Из ничего нельзя ничего и создать, вот почему нельзя сыграть роли без работы — «по вдохновению»1. Для Вахтангова источником вдох­новения было сознательное накопление материала, помогающего понять явление искусства, та гро­мадная подготовительная работа воображения, которая на репетиции давала театральные реше­ния и находки, озаренные огнем блистательного таланта.

«Вдохновение — это момент, когда бессознание скомбинировало материал предшествовавших ра­бот и без участия сознания — только по зову его— дает всему одну форму»2.

Требование Вахтангова, чтобы каждый урок, репетиция, спектакль были праздником искусства, тесно связано с его мыслями об ответственности художника перед народом.

**1 Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр.128.**

**2 Т ам же.**

**Стр. 18**

У Вахтангова была способность по окончании работы суметь взглянуть на нее глазами непосред­ственного зрителя, откинув требования режиссера, руководителя, педагога. Возможно, что эта особая способность и предопределяла то сильное впе­чатление и умение проникнуть в душу зрителя, которыми отличались вахтанговские спектакли. «Быть актером для себя самого, у себя в комна­те — значит находиться в экстазе, но это не есть искусство театра, которое заключается в способ­ности возбудить в себе мысль и чувство и зара­зить ими зрителя, в умении чувствовать публику и вести ее за собой»1,— говорил Вахтангов.

С первых дней Великой Октябрьской револю­ции, принятой Вахтанговым всем сердцем худож­ника, он понял, что его место «вместе с народом, творящим революцию». С этих позиций он, воспи­тывая актерскую молодежь, окружавшую его, и многие из его учеников, во главе с Б. В. Щуки­ным, с честью выполнили и выполняют свой долг перед советским народом.

Все творчество Вахтангова проникнуто горя­чей любовью к человеку, ненавистью к старому миру, бездушие и эгоизм которого так волновали его в «Потопе», заставляли искать острую форму для бичевания буржуа в «Чуде св. Антония»

**По записи В. К. Львовой.**

**Стр. 19**

И мещанства в чеховской «Свадьбе», где трагически звучали слова «Человек, выведи меня! Человек!» У Вахтангова в «Свадьбе» это был призыв к Че­ловеку с большой буквы.

Вахтангову был чужд путь подражания. Буду­чи верным учеником и последователем Стани­славского, принимая его систему как единствен­ный путь для творчества актера, он мечтал о но­вых формах театра на основе системы, о возвра­щении в театр подлинной театральности. Стани­славский и Немирович-Данченко поддерживали его в этом стремлении и оценивали его победы как «украшение имени Художественного театра» (Немирович-Данченко), а Станиславский назвал его «первым плодом нашего обновленного искус­ства».

Вахтангова не так легко понять, не принимая во внимание того времени, в которое он жил. Его последняя работа была закончена в самом начале 1922 г., тогда, когда еще не было советских пьес, и мечты Вахтангова о народном театре, «где рево­люционный народ найдет все, что есть у этого народа», еще не могли быть осуществлены. «Когда началась революция, мы почувствовали, что в ис­кусстве не должно быть так, как раньше»1. Рез­кий протест вызывал у Вахтангова натурализм,

**1 Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр.258.**

**Стр. 20**

который сильно влиял На предреволюционный театр. «Все натуралисты равны друг другу. Поста­новку одного можно принять за постановку дру­гого»1.

Все это заставляло Вахтангова искать пути к пробуждению у своих учеников актерской ини­циативы, творческой смелости: актеру с приглу­шенным темпераментом дается задание показать отрывок, требующий бурного темперамента. Сту­диец, у которого не получались героические роли, показывал роль характерную. Впрочем, характер­ные роли поручались почти всем. К тому же Вах­тангов поощрял показ самостоятельных работ, да­вавших ему возможность шире познакомиться с артистическими возможностями студийцев. Вме­сте с тем он внимательно следил, чтобы в среде студийцев не развивалось зазнайство, самовлюб­ленность, любование своими достижениями.

Автору этих строк пришлось играть роль ко­миссара в «Чуде св. Антония» Метерлинка (ко­миссар появлялся на сцене, чтобы арестовать бро­дягу, выдававшего себя за святого Антония). На­кануне генеральной репетиции Евгений Багратионович репетировал сцену комиссара. Он пока­зал нам жандарма, переодетого в штатское платье,

**1 Б. 3 а х а в а, Вахтангов и его студия, Л., «Асайегша», 1927, стр. 125.**

**Стр.21**

вежливого и ласкового, но его глаза оценивали каждого как жертву, которую можно подвергнуть издевательскому допросу. Мертвая «собачья улыб­ка» не могла скрыть жестокости полицейского. Это был один из лучших его показов в студии. Восторгу нашему не было границ. Естественно, что особенно был увлечен я. Следя за Евгением Багратионовичем, я старался не упустить ни одной мелочи, запомнить каждую позу, каждый жест, каждый взгляд. На генеральной репетиции я очень удачно повторил все показанное Вахтанговым. Товарищи меня очень хвалили. На замечаниях после репетиции я сидел именинником и ждал, ког­да меня похвалят. Евгений Багратионович делал за­мечания, я терпеливо ждал, что взгляд его упадет на меня и он заговорит обо мне, но взгляд его скользил мимо, и он обо мне так и не вспомнил. Когда Евгений Багратионович вышел из комнаты, я пришел в себя и бросился его догонять: «Евге­ний Багратионович! А как же я?» Он приоста­новился, взглянул на меня через плечо и небрежно бросил: «Себя я узнал!» Затем ушел, оставив меня решать вопрос: творчество ли копирование, даже самое увлеченное, и не должен ли артист, даже самый молодой и неопытный, пытаться внести свое в создаваемую им роль. К спектаклю я пере­работал роль, взял за основу то, что делал до пока­за Евгения Багратионовича, но внутреннюю

**стр. 22**

сущность постарался взять от показа Вахтангова. Пос­ле того как роль была переработана, Евгений Багра­тионович отметил мое исполнение, но с той поры я стал остерегаться считать свою работу закон­ченной до придирчивой и самокритичной про­верки.

Насколько мы знаем, такие жестокие уроки, запоминавшиеся на всю жизнь, получили и еще многие из учеников Вахтангова.

Евгений Багратионович обладал способностью показать, как именно данный актер должен сыг­рать данную роль, и эти показы были каким-то особенным раскрытием создаваемого сценического образа. Впоследствии нам приходилось видеть замечательные показы знаменитых режиссеров. Но э^о были великолепно сыгранные этими режис­серами роли, и их трактовку предлагалось повто­рить актеру, в то время как Вахтангов подсказы­вал то зерно, из которого должна вырасти роль у данного исполнителя. Эта работа с предельным увлечением проделывалась над самыми малень­кими ролями.

«Чтобы ответить на вопрос, что такое театр,— говорил Е. Б. Вахтангов,—нужно перечислить его элементы. Первый из них — коллектив. Один ге­ниальный актер не театр; это монстр, чудо. Пред­почитать одного великого актера хорошему теат­ру — значит отрицать сущность театра, так как

23

зто понятие включает в сеоя понятие коллек­тива»1.'

В нас воспитывалась ответственность за появ­ление на сцене хотя бы на одно мгновение, потому что театр есть коллектив, ансамбль, в котором главное — это качество исполнения, и прекрасно сыгранная маленькая роль такая же художествен­ная ценность, как и большая. Это убеждение под­держивалось тем вниманием, которое Вахтангов оказывал исполнителям небольших ролей в толпе, ролей без слов и в репетиционной работе, и после просмотра спектаклей, что требовало от каждого исполнителя самостоятельной домашней работы над упражнениями, ролями и т. д. Мы стремились принести на урок новое, дополняющее и разви­вающее то, что найдено на прошлой репетиции.

Занятия с Вахтанговым были для нас праздни­ком, и мы ждали их с большим нетерпением. Но Евгений Багратионович часто болел и не прихо­дил на назначенный урок. И если урок отменялся, мы начинали самостоятельные занятия. Придумы­вались этюды. Сидящие в зрительном зале делали замечания по поводу того, как они игрались. Иногда, так как всем хотелось играть, подгото­влялся многоактный этюд-спектакль, в котором была занята вся студия. Этот этюд игрался для

**По записи В. К. Львовой.**

**Стр. 24**

одного, специально выделенного студийца, кото­рый тут же давал подробную рецензию о виден­ном.

Стремление к самостоятельной работе, разви­тие инициативы, домашняя работа, подготовка к уроку, репетиции были ответом на требование Вахтангова «учиться творить».

Вот отрывок из конспективной записи лекции Вахтангова о задачах театральных школ.

«Оправдание драматических школ в познании сущности проходимых предметов. Это нужно для того, чтобы учиться творить. В чем творчество актера? В богатстве души и способности актера показывать эти богатства. В школе нужно научить­ся создавать условия, при которых можно творить. Что значит творить? Искусство существует в тот момент, когда происходит этот процесс. Искусство актера не овеществляется, почему же это — твор­чество и почему актер должен быть в творческом состоянии, чтобы говорить чужие слова? Потому что на сцене все неправда. Школа должна воспи­тывать способность верить, что это действительно может со мной произойти. Процесс претворения лжи в правду и есть творческий процесс. В бук­вальном смысле верить нельзя, надо иметь спо­собность принимать за правду ложь, уметь воз­буждать в себе новые отношения к происходящему, людям и т. д. Вера в буквальном смысле была бы

**Стр 25**

не творчеством, а болезнью, галлюцинацией. «Сде­лать правдой» не есть сделать жизненно, а сделать по законам жизни. Надо, чтобы ложь не мешала быть серьезным, не развлекала. Смех на сцене от неумения серьезно относиться к заданному поло­жению. Быть серьезным — значит знать, что я де­лаю важное дело. Игра на сцене — игра в новые отношения. В жизни объект — причина отноше­ния, а на сцене я сам вызываю в себе нужное от­ношение»1.

Ученики Вахтангова с жадностью ловили каж­дую мысль, брошенную им, и старались ее реали­зовать. Однажды Вахтангов, говоря о подтексте, сказал мимоходом: «Хорошо бы сделать этюд, в котором говорили бы простые слова, вроде: «Мама, дай мне чаю», а отношения были бы ост­рыми». На зачете появился такой этюд. Мать ожи­дает дочь, которая сильно опоздала. Она очень беспокоилась и, когда дочь пришла, так рассер­дилась, что не хотела с ней разговаривать. Дочь чувствует себя виноватой, готова просить проще­ния, но мать не обращает на нее внимания. Тогда дочь в свою очередь обижается на то, что мать видит в ее опоздании дурное. Она с вызовом об­ращается к матери: «Мама, дай мне чаю!», а мать, собрав всю свою строгость, отвечает: «Нет, детка,

**1 По записи В. К. Львовой.**

**Стр.26**

я тебе чаю не дам». Подтексты были яркими и выразительными, и Вахтангов остался очень до­волен.

Требование Вахтанговым самостоятельной ра­боты от каждого ученика определяется его выска­зыванием: «Знать систему нельзя — ее можно толь­ко искать. Нужно научиться проверять себя, пото­му что большой результат системы — познание самого себя»1.

Искания, творческая инициатива были для Вах­тангова главным принципом в искусстве. В нем как бы заключался протест против всего заранее известного, стремление к новому, неизведанному в искусстве, тому, что приносит с собой жизнь, современность. «Все учение,— говорил Вахтан­гов,— есть путь к полной свободе. Необходима громадная смелость, чтобы не выйти из этого са­мочувствия. Нужно отдаться во власть художест­венной натуры, которая сделает все, что нужно. Никогда себе не навязывать заранее решенного. Нужно развивать смелость в актере»2.

Иногда Вахтангову приходилось приучать сво­их учеников к смелости тяжелым трудом. Во время репетиций «Турандот» исполнители ролей комедийных персонажей, масок итальянской ко-

**1 По~записи В. К. Львовой.**

**2 Т а м же.**

**Стр.27**

медии: Тарталья (Б. В. Щукин), Панталоне (И. М. Кудрявцев), Труффальдино (Р. Н. Симо­нов), Бригелла (О. Ф. Глазунов) — должны были импровизировать текст и смешить сидевших в за­ле. Вахтангов заставлял их острить во что бы то ни стало. Сам он и остальные студийцы сидели часами, скучали и морщились от ужасных острот, с трудом изобретаемых обессиленными артистами. Но терпение Вахтангова было вознаграждено. Через несколько репетиций актеры обрели сво­боду, артистическую смелость и то шаловливое, импровизационное самочувствие, которое позво­лило им с таким блеском исполнить свои роли в спектакле.

В последний период своей напряженной рабо­ты Вахтангов был тяжело болен, но не бросал ре­петиций «Турандот» и торопился с окончанием ее. Последнюю репетицию «Турандот» Вахтангов вел совершенно больным с температурой 39°. Тем не менее после установки света в 3 часа ночи он потребовал прогона пьесы. Кончили к утру. Вах­тангов уехал домой и больше не видел своего тво­рения. Художник совершил необыкновенный под­виг в искусстве — страдая от невыносимых болей, смертельно больной, он создал легкий, воздушный, сверкающий весельем праздничный спектакль.

**Стр. 28**

\*\*\*

При первой встрече с новым коллективом сту­дентов приходится преодолевать некоторые труд­ности в создании творческой атмосферы и дис­циплины на занятиях. В начале занятий некоторые студенты еще не чувствуют себя учащимися выс­шего учебного заведения и переносят свое «шко­лярское удальство» в стены вуза. Это проявляется и в поведении на уроках общеобразовательных дисциплин, и в «увиливании» от этих лекций, и доставании всяких справок и оправданий пропу­сков занятий. Виновники пропусков чрезвычайно изобретательны, и далеко не всегда удается уста­новить истинную причину неявки. Педагогам по мастерству актера приходится объяснять студен­там, что советский актер не только должен обла­дать коммунистическим мировоззрением и быть высокообразованным человеком, но и стать куль­турным человеком в самом широком смысле этого слова. Иначе он не сможет вести за собой зрите­ля. Ведь, в известном смысле, актер является для них примером. Зритель, придя в театр, невольно учится у актера четкости дикции, умению нести мысль, наслаждается правильной красивой русской речью, звучащей со сцены, выразительной пласти­кой движений, манерой поведения. Все это дол­жен выработать в себе студент за время обучения

**Стр. 29**

в театральном училище и освободиться от неуклю­жести и мышечной зажатости, от неправильных оборотов речи и вульгарных словечек.

Наконец, самое главное, самое трудное — это этика и дисциплина, воспитание у студентов пра­вильного отношения к искусству, товарищам, пе­дагогам, зрителям.

Начинаем мы это воспитание с мелочей. На­пример, чрезвычайно важно начинать занятия точ­но в назначенное время и самому не опаздывать, создавая серьезную атмосферу для творческой ра­боты. Опоздавших мы на урок не допускаем. Иногда студент говорит, что он пришел вовремя, ждал в коридоре и пропустил тот момент, когда педагог вошел в класс. Тут мы ему разъясняем, что он должен ждать прихода педагога в комнате для занятий, а не в коридоре, и все-таки не допу­скаем на урок.

С самых первых шагов мы стараемся воспи­тать у студентов привычку не позволять девушкам таскать тяжелую мебель. Девушек в свою оче­редь мы просим помогать юношам в установке реквизита и бутафории.

Очень важно с первых шагов объяснить сту­дентам, что сцена — это место, куда актер прино­сит свои лучшие мысли и чувства, где он занят творческим трудом, и отношение к ней должно быть полным уважения. Русская и советская

**Стр. 30**

актерская традиция не позволяет проходить через сцену в верхней одежде, шляпе и галошах. Курить на сцене и за кулисами (не по ходу действия) строжайше запрещено, и мы иногда ходим во время действия тихонько за кулисы для проверки. Мы добиваемся, чтобы студенты, проходя за сце­ной, не касались задника и даже шли на таком расстоянии от него, чтобы он не колыхался от тока воздуха. Касаться сукон и занавеса также строжайше запрещается, ибо всякое непредусмо­тренное движение отвлекает зрителя от происхо­дящего на сцене — он может пропустить важное слово и дальнейшее станет для него непонятным. Кроме того, всякое отвлекающее движение сукон напоминает зрителю, что он в театре, и разру­шает веру в реальность событий.

К этому надо прибавить, что не так легко до­биться от вновь пришедших студентов, чтобы на сцене во время перестановок была абсолютная тишина — не было слышно не только разговоров, но и того, как переставляют мебель.

Если упражнение началось, то мы не разре­шаем студентам самовольно останавливаться и не доводить его до конца.

Тех, кто, несмотря на наше предупреждение, все же продолжает бросать упражнение на середи­не, мы осуждаем самым беспощадным образом, вплоть до угрозы считать их профессионально не-

**Стр. 31**

пригодными, потому что необходимо воспитать в них мужество, научить бороться за удачное ис­полнение упражнения, а не расписываться в своем неумении.

Так же сурово мы боремся с актерской несерь­езностью. Тех, кто начинает смеяться на сцене не по существу и теряет актерский серьез, без кото­рого нет творчества, мы строго осуждаем. Почти в каждом коллективе студентов есть один или несколько «шутников», развлечение которых со­стоит в том, чтобы, стоя за кулисами и скрываясь от педагога, рассмешить товарища во время серь­езной сцены. Обычно «пострадавшие» из ложно понимаемого чувства товарищества скрывают ви­новников таких проделок. Но в конце концов «шутники» попадаются, и наступает «час распла­ты». Конечно, чем скорее этот час наступит, тем лучше для атмосферы занятий.

Если на курсе образуется здоровое ядро людей, по-настоящему любящих искусство, театральные обычаи и правила входят в плоть и кровь зани­мающихся и становятся той силой, которая под­держивает дисциплину во время занятий и твор­ческую инициативу учащихся.

Только тогда, когда студенты I курса стано­вятся серьезнее, излечиваются от детских болез­ней, принесенных из школы, встает вопрос об об­щественной и художественной значимости работы

**Стр. 32**

актера и тех путях, какими он может этого до­стигнуть.

«...Люди, а значит, и сцена, как отражение жизни, живут простыми днями, а не теми подви­гами, которые совершаются героями. Но значит ли это, что в простом дне обычный человек не спо­собен на героическое напряжение? Вот всю эту лестницу — от самого обычного, простого движе­ния по комнате до самых высочайших напряжений самоотвержения, когда человек отдает жизнь за родину, за друга, за великое дело,— мы должны научиться понимать, претворять в образы и отра­жать в правдивых и правильных физических дей­ствиях»1,— пишет К. С. Станиславский.

Такое умение находить поэзию и героику в нашей жизни необходимо развивать, расширял свой философский и художественный кругозор, жажду познания современности, с ее победами и научными открытиями. Надо усвоить, что учеба в театральном училище протекает раз в жизни и того, что в ней потеряно, уже не вернешь.

«Каждый день, в который вы не пополнили своего образования хотя бы маленьким, но новым для вас куском знания, каждый день, в который вы не увидели ни в своих ролях, ни в сотрудни­ках-студийцах каких-то новых прекрасных качеств,

**'К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1953, стр. 249.**

Стр. 33

считайте бесплодно и невозвратно для себя по­гибшим»1.

Те, кто пренебрегает счастливыми возможно­стями, предоставленными им в театральном учи­лище, кто равнодушно относится к приобретению новых знаний, не интересуется животрепещущи­ми вопросами современности, тот рискует ока­заться среди тех, у кого узок кругозор, прими­тивны чувства и стремления, серы созданные роли.

К этому нужно добавить, что работа над рас­ширением своего идейного кругозора и овладе­нием актерской техникой должна продолжаться на протяжении всей актерской деятельности. Пони­мание элементов актерского мастерства и овладе­ние ими у каждого актера с течением времени становится глубже, и ощущение, скажем, мышеч­ной свободы у опытного актера совсем другое, чем у студента I курса.

\*\*\*

Порядок занятий актерским мастерством сло­жился у нас на основе плана, установленного Е. Б. Вахтанговым, развитого и дополненного на практике в Театральном училище имени Б. В. Щу­кина при Театре имени Вахтангова. Упражнения, которые мы здесь излагаем, не исчерпывают всего

,

'К**. С. Станиславский, Статьи речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1953, стр. 252.**

**Стр. 34**

многообразия приемов и упражнений, используе­мых педагогами нашего театрального училища.

Это — примерное описание части занятий, ко­торые мы проводили в разное время со студентами.

Описывая упражнения, проделанные студен­тами на практических занятиях, мы хотели под­толкнуть, расшевелить творческую фантазию и возбудить интерес новых поколений студентов к созданию собственных упражнений и этюдов, развивающих качества, необходимые актеру.

Правда, некоторые упражнения на внимание и на освобождение мыши уже стали классическими, и мы их даем постоянно, но в разделе «воображе­ние» возможность придумывания безгранична.

Что же касается этюдов, то некоторые из них могут повторяться, если темы их не устарели, потому что каждый студент сыграет их по-своему. Впрочем, как мы уже говорили, каждый день может принести новые темы и сюжеты, а свое -интереснее и увлекательнее, чем чужое. Цели упражнений не меняются, элементы, которые они развивают, незыблемы, а самые упражнения зави­сят от индивидуальности тех, кто их выполняет.

К. С. Станиславский пишет: «Вы знаете, что когда человек-артист выходит на сцену перед ты­сячной толпой, то он от испуга, конфуза, застен­чивости, ответственности, трудностей теряет само­обладание. В эти минуты он не может по-челове-

**Стр.35**

чески говорить, смотреть, слушать, мыслить, хо­теть, чувствовать, ходить, действовать. У него яв­ляется нервная потребность угождать зрителям, показывать себя со сцены, скрывать свое состо­яние на потеху им.

В такие минуты элементы актера точно распа­даются и живут порознь друг от друга: внимание — ради внимания, объекты — ради объектов, чувство правды — ради чувства правды, приспособление -ради приспособления и прочее. Такое явление, конечно, ненормально. Нормально же, чтобы у че­ловека-артиста, как в реальной жизни, элементы, создающие человеческое самочувствие, были не­разъединимы»1.

Такая неразъединимость элементов в момент творчества должна быть при правильном внутрен­нем сценическом самочувствии, которое почти ничем не отличается от жизненного. В процессе сценического воспитания студентов мы знакомим их с тем, что представляют собой эти элементы (они иногда называются по-разному: элементы внутреннего сценического самочувствия, элементы актера, элементы актерского мастерства или тех­ники, элементы сценического действия, но суще­ство их одно и то же), даем студентам возмож­ность практически проверить их на себе, овладеть

**1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 321.**

**Стр. 36**

искусством управлять ими, сознательно соединять друг с другом. В одном из своих высказываний Е. Б. Вахтангов говорит: «Не этюд важно хорошо сыграть, а важно прибегать и как можно ча"ще и как можно (как это ни странно) сознательнее ко всем положениям нашей системы воспитания. Это нужно для того, чтобы воспитать в себе бес­сознательную привычку пользоваться всеми спо­собностями, какие мы в себе «культивируем»1.

Хотя элементы, систематизированные К. С. Ста­ниславским, тесно слиты в единое сценическое самочувствие и поодиночке в жизни и творчестве не существуют, мы строим упражнения так, чтобы иметь возможность обратить внимание студента на тот элемент, развитию которого посвящено дан­ное упражнение. При дальнейшем развертывании упражнений мы иногда заходим далеко вперед, так как один элемент неизбежно тянет за собой другие, но не раскрываем этого студентам, чтобы не затруднить понимания осваиваемого элемента.

«Нам, обыкновенным смертным, приходится приобретать, развивать, воспитывать в себе пооди­ночке каждый из элементов внутреннего сцени­ческого самочувствия долгим временем и упорным трудом»2,—пишет К. С. Станиславский

**Стр37**

Разносторонние свойства элементов сцениче­ского самочувствия, законы творчества и психо­техники с исчерпывающей полнотой раскрыты в трудах и высказываниях гениального создателя системы К. С. Станиславского.

Мы ограничиваемся напоминанием о тех це­лях, которые преследуют описываемые нами прак­тические упражнения.

Цель первых упражнений по мастерству актера можно определить словами К. С. Станиславского: на сцене «...мы забываем все: и то, как в жизни ходим, и то, как мы.сидим, едим, пьем, спим, раз­говариваем, смотрим, слушаем — словом, как мы в жизни внутренне и внешне действуем. Всему этому нам надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится хо­дить, говорить, смотреть, слушать»1.

**'К.С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр.67.**

**Стр.38**

**СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ**

Тренировку способности действовать на сцене мы начинаем с изучения одного из элементов внутреннего сценического самочувствия — *внима­ния^* (Внимание — психический процесс, при кото­ром из нескольких одновременных впечатлений одно воспринимается особенно ясно.)

Умение сосредоточить свое внимание связано с органической деятельностью наших органов чувств (зрения, слуха, осязания, обоняния, вкуса), способностью мыслить и действовать. Упражнения помогают студентам понять, что на сцене надо мыслить, действовать и чувствовать таким же об­разом, как в реальной жизни. Так же как в жизни, внимание актера сосредоточивается на каком-нибудь предмете, слове, звуке, мысли, человеке, действии и т. п. Этот предмет или явление, «вос­принимаемое особенно ясно», называется «объек­том» внимания. Актер каждую минуту своего пре­бывания на сцене должен иметь объект внимания, но только не в зрительном зале, а именно на сце­не. Если актер по-настоящему внимательно и серьезно совершает на сцене какое-либо

**Стр. 39**

действие, например рассматривает найденный кошелек, зритель будет с интересом следить за этим дей­ствием. Как только актер будет *показывать,* что совершает действие, а в это время его истин­ное внимание будет занято тем, какое впечатление он производит, зритель сразу почувствует фальшь и интерес его резко упадет.

Таким образом, необходимо научиться с по­мощью систематических упражнений удерживать свое органическое, а не показное внимание на сце­нических объектах.

В жизни тот или иной объект сам привлекает наше внимание; а на сцене мы сами вызываем в себе внимание к объекту и своей волей это вни­мание удерживаем.

Нужно научиться так увлекаться сценическим объектом, делать его настолько интересным для себя, чтобы происходящее в зрительном зале стало третьестепенным, а то и совсем неважным.

Упражнения отучают студентов от оглядки на зрительный зал, а в момент большой сосредото­ченности внимания дают возможность почти сов­сем забыть о зрителе, подобно тому как увлечен­ные игрой шахматисты не замечают того, что де­лается вокруг.

Каждый вызванный в первый раз на сцену испытывает волнение в той или иной форме. Мы вызываем на сцену несколько человек,

**Стр. 40**

предупреждаем их, что ничего не надо «играть», никого не надо изображать, а надо вести себя так, как они вели бы себя в жизни. Своим тоном и обращением мы стараемся показать, что в этом моменте нет ничего торжественного — это дело очень простое и обыкновенное. Мы просим их сесть поудобнее, некоторое время нарочно не обращаем на них внимания, чтобы дать им успокоиться и привык­нуть к обстановке сцены,— словом, стараемся, чтобы переход на сцену не нарушил нормального человеческого самочувствия.

Затем мы предлагаем послушать и запомнить те звуки, которые прозвучали в комнате в течение определенного времени. По существу, в этом уп­ражнении участвуют и те, кто на сцене, и те, кто в зрительном зале. Один из студентов рассказы­вает, какие звуки он услышал (например, скрип­нул стул, упала тетрадь, кто-то вздохнул, закашлял, постучал карандашом, переменил позу, что-то ска­зал и т. п.). Остальные дополняют этот рассказ.

В этом и подобных упражнениях мы следим за тем, чтобы студенты слушали по-настоящему, а не делали вид, что слушают. Часто бывает, что все внимание студента поглощено поисками позы слушающего человека, а те звуки, которые он дол­жен был услышать, ускользают от него. В таких случаях мы предлагаем студенту последить за со­бой в те моменты, когда он слушает в жизни, и

**Стр. 41**

обратить внимание на то, как мало энергии он на это затрачивает.

Другая группа студентов слушает звуки, кото­рые доносятся с улицы, и рассказывает о том, что услышали. Затем они слушают, что делается в ко­ридоре, на верхнем этаже и т. д. Если слушаем звуки улицы, то надо определить, какая прошла машина — грузовая или легковая, и т. п.

В других упражнениях мы просим нескольких человек сесть на сцене спиной к зрительному залу. Сидян}ие в зале по заданию педагога начинают говорить между собой на разные темы. Находя­щиеся на сцене рассказывают о том, что они услы­шали.

Другую группу мы просим подготовиться к лек­ции, раскрыть свои чемоданы, портфели, достать тетради, переставить стулья и т. п. Сидящие на сцене подробно перечисляют, какие они услыша­ли звуки и разговоры.

Продолжая упражнения, мы приглашаем на сцену двух студентов. Каждому из них дается какой-нибудь предмет (портсигар, коробка спи­чек, пудреница, часы, ключи и т. п.). Студенту предлагается рассмотреть этот предмет до мель­чайших подробностей и дается на это неограни­ченное время. Затем предмет передается партнеру (другому студенту, участвующему в этом упраж­нении). Партнер держит его так, чтобы тот, кто

**Стр. 42**

рассматривал, не видел предмета. Первый сту­дент подробнейшим образом рассказывает о на­значении предмета, его форме, цвете и тех осо­бенностях, которые он в нем заметил. Кроме того, мы просим его поделиться своими соображениями о характере владельца предмета. Второй студент его проверяет и указывает на то, чего не заметил первый. Затем второй передает первому свой пред­мет и рассказывает о нем. Первый его проверяет и дополняет. Такие упражнения проделывают все студенты, каждый со своим предметом.

Далее мы предлагаем осмотреть, что надо отре­монтировать на стенах, потолке, полу, дверях, окнах, мебели комнаты. Осмотрев, студенты рас­сказывают об этом, не глядя на объекты. Това­рищи их проверяют, ибо сначала, по большей части, рассказ не соответствует истинному поло­жению вещей, и только проделав ряд упражне­ний, студенты начинают верно описывать ви­денное.

Цель этих упражнений добиться того, что К. С. Станиславский называет «...учиться на сцене смотреть и видеть, слушать и слышать»1.

Для того чтобы помочь учащимся сосредоточить свое внимание на объекте, мы создаем атмосферу соревнования, подзадориваем каждого к тому,

**1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр.10,.**

**Стр.43**

Чтобы Он услышал и запомнил как мбжно больше звуков, шумов, разговоров или увидел как можно больше подробностей в рассматриваемых предме­тах. Тем, кому это меньше удается, мы предлага­ем снова проделать упражнение.

Продолжая занятия, мы, например, даем зада­ние рассмотреть и послушать две пары часов, с тем чтобы студент рассказал о разнице в их внешнем виде, ходе и, если знает товарищей, угадал, кому эти часы принадлежат. Даем рассмотреть монету, затем смешиваем ее с несколькими такими же и предлагаем найти ту монету, которую он рас­сматривал. Другие его проверяют.

Некоторые упражнения придумываются в за­висимости от того, кто и что находится в поме­щении для занятий. Например, очень быстро, в несколько секунд, сосчитать, сколько брюнетов и блондинов в комнате, сколько предметов квад­ратной формы и сколько круглой, сколько порт­фелей, сумочек, книг, тетрадей, кто не брит, не причесан, и т. п.

В упражнениях другого типа; похожих на игры, можно поставить стулья по кругу, числом на один меньше, чем студентов, участвующих в упражне­нии. Один из студентов читает вслух статью в га­зете, остальные гуляют внутри круга из стульев. Когда студент прочитает заранее условленное по­нятие, соответствующее «большому» или -

**Стр. 44**

«маленькому», например «великий», «грандиозный», «Незначительный» и т. п., все быстро занимают места на стульях. Кто не успел сесть — выбывает из игры. Затем один стул убирается, и упражнение продол­жается, пока не останется один, наиболее внима­тельный и быстро соображающий студент. Читать газетную статью надо, не выделяя условленного слова. То же можно проделать, проигрывая разные мелодии.

В упражнениях на осязание надо не смотреть па предмет, а целиком -сосредоточить свое внима­ние на осязании. Например, определить на ощупь разницу между двумя материалами, портфелями, ручками, платками и т. п. Можно положить в кар­ман или в сумочку несколько монет, с тем чтобы на ощупь сосчитать общую сумму. Сосчитать пульс у товарища. Завязать плотно глаза одному из сту­дентов, подвести его к сидящему товарищу, с тем чтобы он, осязая прическу и лицо, определил, кто перед ним.

В упражнениях на обоняние мы предлагаем оп­ределить, чем пахнет в комнате, понюхать и ощу­тить запах портфеля, сумочки, платка, пудре­ницы и т. п. Понюхать разные папиросы и опре­делить разницу в их запахе. Вспомнить вкус сладкого, соленого, горького, терпкого, кислого, приторного и т. п. Так как в условиях урока не всегда возможно есть или пить, то студенты, как

**Стр. 45**

и актеры на сцене, если им приходится переда­вать вкус еды, как, например, Хлестакову в «Ре­визоре», когда он ест говядину, похожую на то­пор, по большей части делают это по памяти вку­совых ощущений. (Нельзя же актеру, играющему Хлестакова, дать такую настоящую котлету, кото­рую невозможно прожевать!)

Тренировка деятельности органов чувств имеет большое значение для дальнейшего, поэтому надо хорошо проработать упражнения, убирая излиш­нюю старательность или вялость и всячески при­ближая самочувствие студентов к жизненному.

Дальнейшие упражнения мы посвящаем разви­тию простейшей наблюдательности. Один из сту­дентов садится на сцену, другой берет какой-нибудь предмет, закрывает его рукой и, подойдя к сидящему, на счет «раз, два три» показывает атот предмет и снова закрывает его. Сидящий на сцене рассказывает, что он успел заметить за это короткое время. Например, одной из студенток на счет «раз, два, три» показали связку ключей. Она увидела, что в связке восемь ключей. Один — боль­шой от квартиры, три ключа от маленьких вися­чих замков, остальные от ящиков. Так оно и ока­залось.

Вот еще ряд упражнений. На столе несколько предметов (часы, ручка, портсигар, бумажник, книга и т. п.). Студент входит, десять секунд

**Стр. 46**

осматривает стол, затем отворачивается. Другой студент меняет расположение предметов и пред­лагает первому снова расставить все так, как было.

Несколько студентов сидят на стульях в какой-нибудь мизансцене; входит студент, проделываю­щий упражнение, пять секунд смотрит на мизан­сцену и уходит. Сидящие меняют позы, места, кто-нибудь уносит один стул. Студент должен вер­нуть все в прежнюю мизансцену.

Из спичек составляется сложная геометриче­ская фигура, ее показывают одному из занимаю­щихся. Затем смешивают спички. Надо восстано­вить геометрическую фигуру.

Участвующий в упражнении садится спиной к зрительному залу, определяет, кто прошел по залу: мужчина или женщина, а иногда, зная по­ходку товарища, узнает, кто именно прошел.

На стол кладут несколько предметов и покры­вают их скатертью. Надо определить на ощупь, через скатерть, какие это предметы.

Для того чтобы показать студентам, как часто в жизни они не замечают самых простых вещей, мы предлагаем рассмотреть предмет, им хорошо знакомый, например свой ботинок, портфель, су­мочку и т. п., и рассказать о тех изменениях, ко­торых они в них раньше не замечали. Опыт по­казывает, что этих изменений бывает больше, чем их владельцы предполагали.

**Стр 47**

В домашних заданиях мы предлагаем обратить внимание на то, какие изменения произошли на тех улицах, по которым они ежедневно ходят.

Предлагаем пойти в ту часть города, где они давно не были, с тем чтобы понаблюдать, какие там выстроены новые здания, заасфальтированы улицы, посажены деревья и т. п.

Можно сесть на бульваре и понаблюдать за проходящими людьми, с тем чтобы потом расска­зать, что интересного удалось в них заметить. Понаблюдать, как мать утешает плачущего ребен­ка, как сидит влюбленная пара, как юноша нетер­пеливо ждет опаздывающую на свидание девуш­ку, как идут люди с работы, как опаздывают, в театр, как ссорятся и мирятся, и многое, многое другое, что происходит на бульваре. Рассказать, что вы заметили, когда ехали из дома на урок.

«Артист должен уметь наблюдать и впитывать «как губка»,— писал В. Н. Давыдов. Такие упраж­нения — начало глубокого и увлекательного изу­чения жизни, которое должно быть важной частью творческого метода актера при создании художест­венного образа.

Углубленная работа над ролью впереди, а пока можно продолжать упражнения, помогающие удер­живать внимание на объекте в течение более про­должительного времени, т. е. увлекаться объек­том.

**Стр.48**

Несмотря на то что последующие упражнения сами по себе не трудны, они почти никогда не удаются с первого раза. Необходимо добиться четкого их выполнения.

Групповое упражнение «Пишущая машинка».

а) Поставить группу полукругом. Раздать буквы алфавита (в небольшой группе каждый может получить две или три буквы). Затем, проверив, хорошо ли знают студенты, у кого какие буквы, преподаватель произносит какую-нибудь фразу, например: «Белеет парус одинокий». Сначала произносится одно слово «белеет». Преподаватель хлопает в ладоши. Ему отвечает хлопком буква«б», хлопок преподавателя — хлопок буквы «е».Те студенты, у которых буквы л, е, е, т, хлопают по очереди, отвечая на каждый хлопок препода­вателя. В конце слова хлопает вся группа. Так —вся фраза.

б) То же упражнение без хлопков преподавателя. Участники сами передают фразу хлопками.

Эти упражнения не получаются, если хоть один участник невнимателен. Тут-то и выявляются от­стающие.

«Арифмометр» (1). Участвуют 15 человек (14 в кругу, один ведущий). Десять человек — цифры от 0 до 9. Четыре человека знаки: плюс, минус, умножение, деление. Ведущий называет: 5 + 9 =

**Стр. 49**

По хлопку ведущего «5» делает шаг вперед, «плюс» хлопает в ладоши, «9» делает шаг вперед. Все делают два хлопка — знак равенства, «1» и «4» делают два шага вперед, что обозначает результат «14». Все хлопают три раза (конец).

«Арифмометр» (2). Участвуют 7 человек (1-й— единицы, 2-й — десятки, 3-й — сотни, 4-й — тысячи, 5-й — десятки тысяч, 6-й — сотни тысяч, 7-й — ве­дущий). Ведущий называет какое-нибудь число, например 125 102. Затем хлопает. «Сотня тысяч» делает поклон, «десяток тысяч» два раза повора­чивается, «тысяча» пять раз поднимает руки, «сотня» делает одно приседание, «десяток» не­подвижен, «единица» два раз топает ногой. За­тем хлопают все.

«Отстающие движения». Поставить студентов в два ряда друг против друга. Первый проделывает несколько четких гимнастических движений. Вто­рой, наблюдая за первым, повторяет его движения с отставанием на одно. Третий, наблюдающий за вторым, повторяет движение второго с отстава­нием на одно, и так — вся группа. Упражнение может идти под музыку, начиная с медленного ритма, ускоряющегося к концу.

«Зеркало». Два участника становятся друг про­тив друга. Один как бы смотрится в зеркало, дру­гой является «отражением» и повторяет все дви­жения первого. Это упражнение имеет ту

**Стр. 50**

особенность, чти «зеркало» проделывает движения левой рукой в ответ на движение правой руки смотрящегося (как в настоящем зеркале). В этом упражнении важна одновременность, поэтому первый должен начинать движения медленно, чтобы «зеркало» вовремя улавливало каждое дви­жение. У «зеркала» движения должны точно сов­падать с движениями смотрящегося. Можно де­лать перед зеркалом гимнастику, причесываться, пудриться, протирать стекло, завязывать галстук, бриться и т. п. Затем участники меняются места­ми. (Можно поставить пустую раму и делать уп­ражнение через раму.)

«Тень». Студент ходит по комнате, за ним идет другой, повторяя его движения и стараясь уловить их ритм; .останавливается, когда остановился ве­дущий, ^начинает вместе с ним движения и т. д. Затем «тень» становится ведущим, а ведущий «тенью».

«Проводник». Создать в комнате или на сцене препятствия из стульев, столов и т. п. «Провод­ник» ведет группу через препятствия. Остальные идут гуськом за «проводником» и повторяют его движения.

«Режиссер и актер». «Режиссер» проделывает какое-нибудь действие. Например, осторожно под­ходит к двери и слушает. «Актер» наблюдает за ним из зрительного зала, стараясь точно запомнить

**Стр.51**

Дальнейшие упражнения на внимание Напра­влены на тренировку способности *мыслить* в ус­ловиях сцены.

Для этого мы предлагаем студенту:

1) прочесть на сцене статью в газете и рассказать ее содержание;

2) разрываем газету (письмо, напечатанную страницу) в клочки, мешаем и предлагаем студен­  
ту сложить их так, чтобы он мог прочесть содержание разорванного;

1. даем ему читать что-нибудь, сидя на сцене, в то время как остальные шумят, поют, громко  
   разговаривают, отвлекают внимание разными вопросами; занимающийся после окончания упражнения должен рассказать прочитанное;
2. в таких же условиях предлагаем умножить и разделить довольно крупные числа;
3. сочинить четверостишие или эпиграмму;
4. составить программу концерта по заявке для радио; вспомнить 10 произведений Пушкина, Лермонтова, Толстого или любого другого известного писателя.

Заканчиваем раздел упражнениями на *внутрен­нее внимание.*

Человек бывает самим собой только тогда, ког­да он один у себя дома или на природе. Стоит кому-нибудь прийти, как человек подпадает под

**Стр. 54**

власть условностей и выработанной жизнью мане­ры поведения.

На сцене при собранности внимания и мышеч­ной свободе, когда студент действует один, может возникнуть в упражнении то состояние, которое называется «публичным одиночеством». При таком состоянии, забыв о том, что на него смотрит зри­тель, студент может представить себе, что он один у себя дома или на природе, и соответственно вес­ти себя:

сидя на сцене вспомнить подробно свой сегод­няшний день с утра; вспомнить, что еще предстоит сделать сегодня; вспомнить о какой-либо обиде; вспомнить о приятном случае в жизни; подумать о летнем отдыхе и т. д.

Вот что пишет К. С. Станиславский о домашних упражнениях на внутреннее внимание:

«Ложась спать и потушив свет, приучите себя ежедневно мысленно просматривать всю жизнь каждого прошедшего дня, стараясь при этом дета­лизировать свои воспоминания до последнего пре­дела, то есть: если вы думаете об обеде или об утреннем чае, то старайтесь вспомнить и уви­деть не только кушанья, которые вы ели, но и по­суду, на которой подавались блюда, и общую ее расстановку на столе. Вспоминайте и мысли, и внутренние чувствования, вызванные обеденным разговором, и вкус съеденного. В другие разы

Стр. 55

вспоминайте не ближайший день, а более отдален­ные моменты жизни.

Еще детальнее просматривайте мысленно квар­тиры, комнаты, места, где вам приходилось когда-то жить и гулять, причем, вспоминая отдельные вещи, мысленно пользуйтесь ими. Это возвратит вас к когда-то хорошо знакомой последовательно­сти действий и к линии дня былой жизни. Их тоже детально проверяйте своим внутренним вни­манием.

Старайтесь как можно ярче вспомнить своих близких, живых или умерших. Во всей этой рабо­те отведена большая роль вниманию, которое полу­чает новые поводы для упражнения»1.

**К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 120 —**

**Стр. 121.**

**ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ**

Мышечное перенапряжение по большей части возникает от старания казаться на людях лучше и умнее, красивее и изящнее, более ловкими, чем мы есть, а также из боязни потерять собственное достоинство.

Борис Васильевич Щукин рассказывал, что, ког­да он был на военной службе, ему пришлось упражняться в прыжках с большой высоты. Надо было прыгнуть на носки, присесть, встать и четко отойти. Он так старался хорошо выполнить это трудное упражнение, так глубоко вздохнул перед прыжком, что, когда присел, почти все пуговицы на его костюме отлетели.

В воспоминаниях о начале своей артистической деятельности Ф. И. Шаляпин рассказывает: «Я по­шел к режиссеру, и он предложил мне сразу же роль жандарма в пьесе «Жандарм Роже»... Я был нелепо, болезненно застенчив, но все-таки на репе­тициях, среди знакомых, обыкновенно одетых лю­дей и за спущенным занавесом я работал, как-то понимал роль, как-то двигался... Настал спектакль... Помню только ряд мучительно неприятных

**Стр. 57**

ощущений... Помню, отворили дверь в кулисы и вытолк­нули меня на сцену. Я отлично понимал, что мне нужно ходить, говорить, жить. Но я оказался совершенно не способен к этому. Ноги мои вросли в половицы сцены, руки прилипли к бокам, а язык распух, заполнив весь рот, и одеревенел. Я не мог сказать ни слова, не мог пошевелить пальцем. Но я слышал, как в кулисах шипели разные голоса:

* Да говори же, чертов сын, говори что-нибудь!
* Окаянная рожа, говори!..

Пред глазами у меня все вертелось, многогласно хохотала чья-то огромная, глубокая пасть; сцена качалась. Я ощущал, что исчезаю, умираю. Опус­тили занавес...»1.

Такие необыкновенные проявления мышечной несвободы встречаются на сцене очень редко, но мы привели этот пример, чтобы показать, до какой степени зажатость может помешать актеру действовать на сцене.

Можно привести примеры самых странных пос­тупков, в основе которых лежит мышечная несвобода, потеря внутреннего равновесия. Так, придя в первый раз к родителям невесты, молодой чело­век за чаем от смущения принялся накручивать

**1 Федор Иванович Шаляпин, т. 1, М., «Искусство», 1957, стр. 74, 75.**

**Стр. 58**

бахрому скатерти на пуговицу пиджака. Когда он встал, то потащил за собой скатерть и чуть было не сбросил на пол все, что стояло на столе. Очень похож на правду рассказ о том, как гражданин, опаздывая на поезд, в последний момент с женой и с носильщиком подбежал впопыхах к вагону. Он успел сунуть полтинник жене, поцеловал носильщика и на ходу вскочил в вагон. Вспомни­те, какой неловкой походкой иногда идут люди, получающие грамоту на торжественном собрании.

Когда актер попадает в центр внимания зри­теля, мышечное перенапряжение или расслаблен­ность (разновидности потери самообладания, внутреннего равновесия) принимает самые разно­образные формы. Они могут проявиться и в раз­вязности, и в вялости, в полном отсутствии ини­циативы. Свое смущение и несвободу неопытные актеры стараются прикрыть множеством движе­ний и ненужных действий. От зажатости диафраг­мы и горла может пропасть голос, вместо громко­го звука слышится хриплый шепот, глаза могут видеть происходящее как бы в тумане, слух не улавливает смысла текста, произносимого парт­нером. Наконец, от волнения студент может поте­рять способность мыслить и действовать. В таком состоянии творчество невозможно.

Вот что пишет по этому поводу К. С. Стани­славский: «...В творческом состоянии большую

59

роль играет полная свобода тела, то есть осво­бождение его от того мышечного напря­жения, которое бессознательно для нас самих владеет им не только на сцене, но и в жизни, как бы сковывая его и мешая ему быть проводни­ком наших психических движений... Поэтому раз­вить в себе привычку к освобождению тела от излишней напряженности — значит устранить одно из существенных препятствий к творческой дея­тельности»1.

К. С. Станиславский нашел способ воспитания мышечной свободы — элемента внутреннего сцени­ческого самочувствия. Этот способ заключается в создании «мышечного контролера» — способно­сти быстро находить, в какой группе мышц созда­лось излишнее напряжение, и убирать его, при­водя себя в состояние мышечной свободы, при котором на каждое действие затрачивается ровно столько мышечной энергии, сколько нужно,— ни больше, ни меньше.

«Этот процесс самопроверки и снятия излиш­него напряжения должен быть доведен до механи­ческой, бессознательной приученности»2,— пишет К. С. Станиславский.

**1 К. С.Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1953, стр. 488.**

**2 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 135.**

**Стр. 60**

Создание «контролера» начинается с изучения напряжения мышц своего тела и освобождения их, чему могут помочь такие, например, упражне­ния. Сидя на стуле, медленно напрячь пальцы, а локоть и плечо освободить. Для этого необходи­мо двигать локтем и плечом, оставив пальцы в на­пряженном состоянии. Затем медленно освобо­дить мышцы пальцев до нормального напряжения, помахав свободной кистью руки так, как мы стря­хиваем с руки капли воды.

Далее, так же напрячь и освободить мышцы пальцев правой ноги, ступню, икру, бедренные мышцы. То же сделать с мышцами левой ноги. Затем по очереди напрячь и освободить мышцы живота, груди, спины, плеча, рук, шеи, следя за тем, чтобы те мышцы, которые не должны быть напряжены, были совершенно свободны.

Особенно внимательно нужно напрягать и ос­вобождать мышцы лица, так как в практической работе на сцене лицо напрягается особенно час­то. Например, во время исполнения одной из ро­лей мне пришлось убедиться, что я не понимаю смысла текста, произносимого партнером. Прове­рив свободу своих мышц, я почувствовал, что у меня напряжено лицо. Как только мышцы лица были освобождены, ко мне вернулось нормальное самочувствие и я стал понимать то, о чем мне говорил партнер. Нужно напрягать и освобождать

**Стр. 61**

мышцы лба, бровей, носа, рта и подбородка, чтобы понять, что такое ощущение освобожденных мышц лица.

Напрягая и освобождая мышцы своего тела, наблюдая за их действием, мы учимся управлять ими в условиях сцены.

В следующих упражнениях студенты должны расслабить мышцы своего тела по очереди от паль­цев ног до головы, а затем постепенно восстано­вить необходимое напряжение. При этом необхо­димо объяснить студентам, что полное расслабле-ление мышц возможно только в лежачем положении при домашних упражнениях. Сидя на стуле, студенту можно полностью расслабить только мышцы рук, ног, шеи и лица. В спине остается необходимая доля напряжения, которая не дает сидящему упасть со стула. Для проверки расслабленности мы посылаем на сцену «прове­ряющего». Поднимая руку или ногу сидящего, он почувствует тяжесть безвольных мышц. Если нео­жиданно опустить руку или ногу, они должны сво­бодно упасть.

Иногда бывает, что некоторые студенты, при­нимают расслабленность за свободу мышц. Необ­ходимо разъяснить им, что расслабленность, буду­чи таким же препятствием для нормального само­чувствия, как и излишнее напряжение, лишает их всякой инициативы и способности действовать.

**Стр. 62**

Студент должен понять, что свобода мышц -та доза (степень) мускульного напряжения, кото­рая необходима для данного действия. Если я, зажигая спичку о коробок, затрачу меньше силы, чем нужно,— спичка не зажжется; если приложу больше силы — сломаю спичку. Движение будет свободным, если я на зажигание спички затрачу ровно столько силы, сколько необходимо. Вот почему студенту, у которого напряжены мышцы, не всегда удается с первого раза зажечь на сцене спичку. Такое простое дей­ствие, как вдевание нитки в иголку, на сцене удается быстро только при полной свободе мышц. Как трудно дождаться на сцене, чтобы вода, льющаяся из самовара, наполнила чашку до краев. Поднятие тяжести требует громадного мышечно­го напряжения, но как легко, казалось бы, без всякого усилия, мастера-тяжелоатлеты поднимают свои гири. Как свободен от излишнего напряже­ния опытный грузчик, несущий на спине тяжесть по качающимся сходням с корабля на пристань.

Упражнения на освобождение мышц нужно продолжать до тех пор, пока студенты не научат­ся по требованию педагога моментально напря­гать и освобождать любую мышцу. Но создание «контролера» (способности механически находить .и убирать излишнее напряжение) возможно толь­ко при большой домашней работе.

**Стр. 63**

«Эта привычка должна вырабатываться еже­дневно, систематически, не только во время класса и домашних упражнений, но и в самой реальной жизни, вне сцены, то есть в то время, когда чело­век ложится, встает, обедает, гуляет, работает, отдыхает, словом во все моменты его существова­ния. Мышечного контролера необходимо внедрить б свою физическую природу, сделать его своей второй натурой. Только в таком случае мышечный контролер будет помогать нам в момент творче­ства. Если же мы будем работать над освобожде­нием мышц лишь в отведенные для этого часы или минуты, то не добьемся желаемого результа­та, потому что такие, ограниченные временем, упражнения не выработают привычки, не дове­дут ее до пределов бессознательной, механиче­ской приученности»1.

Продолжая упражнения, мы предлагаем не­скольким студентам пройти по комнате. Затем они по знаку педагога ходят с напряженной пра­вой ногой, оставляя все остальное свободным. Далее на ходу нога освобождается, и студенты напрягают и освобождают, например, руку или шею. В этом упражнении важно, чтобы студенты приучились на ходу напрягать и освобождать

**1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 135.**

**Стр.64**

мышцы. Поэтому такие упражнения мы делаем до тех пор, пока студент хорошо не овладеет ими.

Далее занимающиеся по знаку преподавателя принимают какую-нибудь позу и, не меняя ее, определяют, где у них излишнее напряжение, и убирают его, оставляя столько напряжения, сколько нужно для данной позы. Иногда студенты вместо освобождения мышц расслабляют их или, освобождая, меняют позу. Нужно научиться осво­бождать мышцы, не меняя позы. Затем занимаю­щиеся проделывают какое-нибудь действие по от­ношению друг к другу (например, здороваются, передают книгу, записывают адрес, подают паль­то и т. п.). По знаку преподавателя движение останавливается, студенты проверяют, где у них излишнее напряжение, убирают его и заканчи­вают движение с освобожденными мышцами.

В этом упражнении нужно уловить, какое ощущение дает несвободное и какое — свободное дви­жение. Студент рассматривает какой-нибудь пред­мет. По знаку преподавателя проверяет, свободен ли он в этом действии. Снова обращается его вни­мание на то, чтобы взгляд не был напряжен и гла­за видели с той же незначительной затратой энер­гии, как в жизни.

Такие же упражнения надо делать слушая, ося­зая, обоняя. Студент должен понять, что сильное движение должно быть свободно. Если я в

**Стр.65**

раздражении сильно хлопну кулаком по столу, это дви­жение будет свободно, потому что мне для раз­рядки своего состояния нужно сильное движение.

В результате этих упражнений студенты долж­ны стать на сцене свободнее, чем в жизни, потому что в жизни мы часто не замечаем, когда бываем зажаты. Мышечная несвобода проявляется у каж­дого индивидуально и иногда бывает отчетливо видна: могут быть опущены углы рта или человек улыбается неестественной, смущенной улыбкой, могут быть напряжены брови, «выпяливаются» глаза, может чувствоваться несвободное дыхание, он не знает куда девать руки, может быть зажата шея, спина и т. п. Если на сцене упадет какая-нибудь вещь, то этого не замечают и ее не подни­мают. Уходят со сцены, забыв взять с собой шап­ку или какую-то свою вещь. Если движению на сцене мешает, скажем, стул, то его не убирают с дороги, а все время на него натыкаются и т. д.

Это бывает ясно видно, и тут можно помочь студенту, подсказав, что именно ему нужно осво­бодить.

Но иногда бывает неясно, свободен студент или нет, и сам он не может отдать себе в этом отчет. Свободное тело непременно пластично. Животные и дети, которые не знают стеснения, свободны и пластичны. Поэтому основной мерой при определении, свободен ли человек на сцене,

**Стр. 66**

является ощущение: приятно ли смотреть на его позу или движения. Если приятно, значит, он сво­боден, если нас что-то беспокоит, значит,— нет.

Как мы уже говорили, в освобождении мышц громадную роль играют домашние упражнения. Б. В. Щукин одно время жил в помещении сту­дии, и те, кому случалось поздно задерживаться в студии, могли видеть, как он на пустой, ночной, полутемной сцене тренировал свободу, пластику и выразительность своих движений, делал это долго, с удовольствием, неутомимо, пока не доби­вался той цели, какую он для себя на сегодня поставил. Если случалось разговаривать с ним перед выходом на сцену, он отвечал, говорил по существу дела, но руки его проделывали упражне­ния на освобождение мышц, пальцы выразитель­но, двигались и сам он двигался, повинуясь внут­реннему ритму роли, который в нем звучал.

Упражнения на освобождение мышц мы начи­наем с четвертого-пятого занятия и ведем парал­лельно с упражнениями на внимание, объединяя их в дальнейшем.

Нельзя думать, что, освоив упражнения на ос­вобождение мышц, студент никогда больше не бу­дет напряжен. Нет, мышечное напряжение, как коварный и неутомимый враг, будет подстерегать актера на протяжении всей его сценической дея­тельности и появляться там, где его совсем

**Стр.67**

не ждешь. Оно может возникать при трудностях в репетиционной работе и особенно часто на пер­вых представлениях новых спектаклей, когда волнение не дает возможности справиться с со­бой. Тут на помощь приходит выработанная при­вычка быстро определять, где таится излишнее напряжение, и немедленно его убирать. Кроме того, привычка помогает периодически проверять (конечно, не слишком часто, а в удобные момен­ты) свободу своих мышц во время пребывания на сцене.

Но одними упражнениями полного освобожде­ния мышц добиться трудно. Некоторая доля внут­реннего напряжения еще остается и исчезает толь­ко тогда, когда студент начнет увлекаться процес­сом сценического действия.

Кроме того, мышечная свобода и внимание находятся в тесной зависимости друг от друга. Если вы по-настоящему сосредоточены на каком-либо объекте и одновременно отвлечены от дру­гих объектов (например, от зрительного зала), вы непременно свободны. И наоборот, отсутствие мышечной свободы не даст вам возможности полностью сосредоточить свое внимание.

Таким образом, внимание и мышечная свобода, тесно переплетаясь, сопровождают процесс сце­нического действия и являются необходимым условием актерского творчества.

**Стр. 68**

Проведя ряд занятий на освобождение мышц, мы обращаем внимание студента на необходи­мость продолжать тренировку способности мыс\* лить в условиях сцены. Одно из упражнений, которыми мы пользуемся, называется упражне­нием на ассоциации (ассоциация — связь между отдельными представлениями, в силу которой одно представление вызывается другим). Это упражне­ние показывает, насколько студент внутренне сво­боден, и вызывает цепь образных видений, воз­никновение которых не зависит от воли студента, а рождается на основе его внутреннего мира, будит воспоминания, оживляет художественные впечатления и подготовляет появление образов воображения.

Мы произносим какое-нибудь слово. Студенты рассказывают о тех видениях, какие у них непро­извольно возникают. Например, произносится сло­во «собака». У одного возникают отрывочные виде­ния детства: елка... бабушка... белый платок... и т. д.; у другого после слова «собака» возникли конура, телега, рынок, на который ездили за про­дуктами, товарищ, с которым проводил лето, и т. д. У третьего не возникло ничего. Если у занимаю­щегося не возникает видений, не надо ему себя насиловать и придумывать какую-нибудь искус­ственную историю. В дальнейшем цепь ассоциа­ций возникнет, если он внутренне освободится.

**Стр. 69**

Мы произносим раздельно с длительными пау­зами три слова, не связанных между собой. Участ­ники упражнения рассказывают о трех цепочках возникающих ассоциаций.

Например, первое слово — «сундук». У одного студента, например, возникло видение: большой сундук с блестящей металлической обивкой, затем комната с обоями в синих полосках и ведущая вниз лестница... Дальше возникла белая лошадь в сбруе, украшенной медными бляхами. Затем потянулась дорога, серая от пыли. (В этой цепи ассоциаций ничто студенту не было знакомо.)

Второе слово — «кукушка». Возникло: часы домиком, из них выскакивает и кукует кукушка. (Такие часы студент видел в одном доме.) Из часов тянется блестящая цепочка и вытягивает якорь... дальше ничего не увидел...

Третье слово — «сахарница». Студент вспом­нил, как он плыл на пароходе в приятной компа­нии в дом отдыха. Сидели в ресторане и пили чай в ожидании пристани, где ему надо было сходить. Радио громко играло, когда пароход привалил к пристани. Его случайные спутники кричали, скандируя: досвидания!

Вот другая цепь ассоциаций.

Слово — «кошка». Студент увидел: блюдце с молоком... облизывается серый котенок... На по­лу солнечный зайчик. Сразу увиделось яркое

**Стр. 70**

солнце, и он сам на лодке в море. Вспомнил, как под­нялась большая волна, он испугался и изо всех сил стал грести к берегу. У мостков какие-то люди ловят его лодку и помогают ему вылезти. Он сто­ит на песке и никак не может прийти в себя. Лезет в карман за папиросами. Они промокли .и развалились. Наконец находит одну сухую, но не сразу может закурить, так дрожат руки.

Второе слово — «салфетка». Увидел что-то белое и вспомнил платье невесты в картине Пукирева «Неравный брак». Видит ее грустное, запла­канное лицо.

Третье слово — «лист». Вспомнилась мелодия вальса военных лет и отрывочные слова: «слетает желтый лист»... «вальс «Осенний сон» играет гар­монист»... Вспомнилась воздушная тревога. Мать бегом тащит его в бомбоубежище... Стрельба... Рядом плачут маленькие дети.

Ассоциации могут то возникать в форме обра­зов, отрывочных видений, то рождать воспомина­ния о пережитых волнениях, то будить впечатле­ния от прочитанных книг, виденных картин, пьес, музыки, то напоминать о забытых случаях жизни, о детстве, школе, разных песнях, кушаньях и т. д.

Вот еще упражнения.

Показать с длинными перерывами три различ­ных предмета. Студенты расказывают о тех ассо­циациях, которые у них возникли.

**Стр. 71**

Проиграть или напеть какую-либо мелодию. Потом рассказать об ассоциациях.

Ощупать какой-нибудь предмет и рассказать о цепи ассоциаций. Такое же упражнение на обоняние.

Эти упражнения, помогая рождению воспоми­наний и образного мышления на сцене, подводят к началу работы над развитием воображения.

**Стр72**

**ВООБРАЖЕНИЕ**

Искусство актера, его творчество возникает и протекает не в реальной жизни, а в жизни, соз­данной художественным вымыслом, в которой важ­нейшую роль играет воображение, творческая фан­тазия.

«Воображение создает то, что есть, что бывает, что мы знаем, а фантазия — то, чего нет, чего в действительности мы не знаем, чего никогда не было...

...Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результа­том верной жизни воображения»1.

Ведь на сцене нет ничего подлинного: комна­та— не комната, а павильон из легких, непохожих на настоящие, стен. Одна из стен вынута и вместо нее — темное пространство зрительного зала, сце­нический отец — совсем не отец, а товарищ по училищу — в парике и гриме, да и сам студент говорит чужие слова и совсем не тот человек, поступками, мыслями, стремлениями и чувствами

**1. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 70, 94-95.**

**Стр.73**

которого живет на сцене, а сама сценическая жизнь существует только во время спектакля. Одним словом, все вокруг вымысел, ложь. Как же избежать фальши и правдиво жить чужой жизнью на сцене? Помочь может только творческое вооб­ражение. Только с его помощью актер может превратить окружающую его неправду в худо­жественную правду, правду искусства. Этот про­цесс и является основой творчества актера.

«Задача артиста и его творческой техники за­ключается в том, чтобы превращать вымысел пье­сы в художественную сценическую быль», — пишет К. С. Станиславский.

Упражнения на развитие воображения должны воспитать способность верить, что заданное собы­тие действительно может со мной произойти. В буквальном смысле на сцене верить нельзя. Вера в буквальном смысле была бы не творчест­вом, а болезнью, галлюцинацией. Артистическое воображение дает возможность принимать на сце­не ложь за правду, т. е. относиться к павильону из декорационных стенок как к своей комнате, уметь возбуждать в себе новое отношение к лю­дям (например, относиться к товарищу по курсу как к своему отцу и т. д.).

Деятельность воображения, захватывая все сто­роны актерского творчества, разнообразна и без­гранична. Человек может представить себе и ми-

**Стр. 74**

молетный взгляд, жест, и Важнейшие Исторические события. Может представить себе по описанию человека, предмет, действие, явление природы, хотя ничего этого не видел в действительности. Например, я никогда не видел гибель корабля во время бури на море. Но мне приходилось играть в сцене гибели корабля в «Буре» Шекспира. Поль­зуясь тем материалом, который дает автор, и дру­гими источниками — картинами, рассказами моря­ков, музыкой и т. д., — я в своем воображении вос­создаю бурю, поведение экипажа гибнущего корабля и свое собственное как пассажира, попав­шего в отчаянное положение, хотя сам я в таком положении никогда не был. В другом случае я получаю роль в новой пьесе и моего героя нужно искать в современности, в жизни, которая меня окружает.

Воображение может успешно развиваться лишь в процессе активной творческой работы, вдохнов­ляясь новыми заданиями и впечатлениями, обо­гащаясь знакомством с новыми произведениями разнообразных искусств, дающими могучий тол­чок воображению, а также тем материалом для творческих мечтаний, который дается пьесой, режиссером и товарищами по курсу. Но главным образом развитию воображения помогает живой интерес к нашей действительности, ко всему, что волнует передового советского человека.

**Стр. 75**

Как же возникают образы воображения и в ка­кой форме они проявляются? Вот как пишет о них Пушкин в «Разговоре книгопродавца с поэтом»:

Я видел вновь приюты скал

И темный кров уединенья,

Где я на пир воображенья,

Бывало, музу призывал.

Там слаще голос мой звучал,

Там доле яркие виденья,

С неизъяснимою красой,

Вились, летали надо мной

В часы ночного вдохновенья.

Эти поэтические строки становятся понятными, когда мы знакомимся с тем, что пишет о возник­новении образов воображения К. С. Стани­славский:

«...Стоит мне назначить тему для мечтания, как вы уже начинаете видеть так называемым внутрен­ним взором соответствующие зрительные образы. Они называются на нашем актерском жаргоне видениями внутреннего зрения.

Если судить по собственному ощущению, то воображать, фантазировать, мечтать означает прежде всего смотреть, видеть внутренним зрени­ем то, о чем думаешь.

Образы наших видений возникают внутри нас, в нашем воображении, в памяти и затем уже как

**Стр. 76**

бы мысленно переставляются во вне нас, для наше­го просмотра. Но мы смотрим на эти воображае­мые объекты изнутри, так сказать, не наружными, а внутренними глазами (зрением).

То же самое происходит и в области слуха: мы слышим воображаемые звуки не наружными ушами, а внутренним слухом, но источники этих звуков в большинстве случаев мы ощущаем не внутри, а вне себя.

Скажу то же, но переверну фразу: воображае­мые объекты и образы рисуются нам хотя и вне нас, но все же они предварительно возникают внутри нас, в нашем воображении и памяти»1.

Что внутренний слух существует, доказывает пример композитора Бетховена, писавшего сим­фонии (Девятую симфонию) после того, как он оглох. Ослепшие люди, идущие по улице, посту­кивая палочкой, видят внутренним взором знако­мую дорогу. Наконец, если у вас в комнате погас­нет свет, то все-таки вы будете видеть в полной темноте внутренним взором, как расположены в ней вещи, и достанете ту вещь, которая вам необходима.

Разумеется, не надо себя насиловать и старать­ся во что бы то ни стало увидеть образы вообра­жения. Они должны возникать сами собой, легко

**1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 83, 85.**

**Стр. 77**

и непроизвольно, как только работу воображения подтолкнет «если бы».

Сценическая работа начинается с введения в пьесу и в роль магического «если бы», которое является рычагом, переводящим артиста из повсе­дневной действительности в плоскость вообра­жения.

«Секрет силы воздействия «если бы» еще и в том, что оно не говорит о реальном факте, о том, что есть, а только о том, что могло бы быть... «если бы»... Это слово ничего не утвержда­ет. Оно лишь предполагает, оно ставит вопрос на разрешение. На него актер и старается от­ветить»1.

Воображение легко откликается на введение условного «если бы». Что бы я делал и как себя чувствовал, если бы этот сценический павильон был бы моей комнатой? Как бы я относился к своему товарищу по курсу, если бы он был моим отцом? Как бы я себя вел, о чем думал, что чувствовал, к чему стремился, что делал, если бы я был не самим собой, а тем человеком, которого я должен сыграть?

**1. К. С. Станиславский, Собр. Соч., т. 2, стр. 59**

**ОПРАВДАНИЕ ПОЗ**

Упражнения на развитие артистического вооб­ражения мы начинаем с «оправдания поз», т. е. с обоснования позы вымыслом воображения. Это — первое упражнение, в котором вводится «если бы».

Мы предлагаем студентам ходить в разных направлениях по комнате и по хлопку преподава­теля принимать первую попавшуюся позу. Затем, не меняя этой позы, освободить мышцы и найти оправдание этого положения каким-либо действи­ем. Оправдание — причина, которой я объясняю свои действия. Например, занимающийся протя­нул вперед руку с вытянутым указательным паль­цем. Освободив мышцы, он оправдал эту позу тем, что стоял бы так, если бы хотел нажать кнопку звонка в свою квартиру. Другой вытянул руки и, наклонившись вперед, поднял левую ногу. Осво­бодив мышцы, он оправдал эту позу тем, что соби­рался сесть на велосипед. Третий, присев, оправ­дал позу тем, что наблюдал за муравьем, тащив­шим огромную, не по его росту, щепку.

«Стоит поверить этому вымыслу, и тотчас же ради жизненной задачи... мертвая поза превратит­ся в живое, подлинное действие. Почувствуйте только правду в этом действии, и тотчас же сама природа придет на помощь: лишнее напряжение ослабится, а необходимое укрепится, и это про-

**Стр. 79**

изойдет без вмешательства сознательной тех­ники»1.

После того как студент нашел оправдание позы и сказал об этом преподавателю, надо, что­бы он некоторое время побыл в этой позе, ощу­щая ее оправдание. Когда оно найдено и человек его реально чувствует, то поза, до этого неудоб­ная, становится удобной, приобретает смысл.

На этих упражнениях студенты должны понять, что на сцене не должно быть ни одного неоправ­данного положения. Продолжая находить оправ­дание поз, они приходят к выводу, что не надо бояться никаких положений на сцене, потому что любое можно оправдать.

Для того чтобы оправдания были действенны, мы запрещаем: а) придумывать позу до хлопка преподавателя (для того чтобы сделать ее непро­извольно) ; б) делать танцевальные па и оправды­вать это тем, что собираемся танцевать; в) оправ­дывать позы выражением чувств (я испугался, обрадовался и т. д.).

Далее мы даем задание сделать непроизволь­ный жест и оправдать его, например: 1) вскиды­ваю руку, оправдание — останавливаю проходя­щую машину или могу ответить на вопрос во

**1. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 140-141.**

**Стр. 80**

время урока; 2) подношу руку тыльной стороной к шеке, оправдание — проверяю, чисто ли я по­брился или не распухла ли щека от флюса и т. д.

Можно поставить кресло и оправдать ряд поз и мизансцен в кресле и возле него. Мы просим двух или нескольких студентов по определенному знаку принять первые попавшиеся позы и найти оправдание в общем действии этой группы (на­пример, двое сели на пол и оправдали это поло­жение проигрышем в домино или тем, что разжи­гают костер, работают в поле, и т. д.). Даем мизан­сцену с условием, чтобы каждый по-своему оправ­дал ее. Например, подле колонны в кресле сидит девушка. Первое оправдание: бал; кавалер девуш­ки пригласил танцевать другую, и сидящая в крес­ле следит за их танцем. Второе оправдание: кули­сы; сейчас выступление в концерте, девушка повторяет текст. Третье оправдание: колоннада у моря на пристани, девушка ждет парохода. Четвертое оправдание: музей; устала, села от­дохнуть. Пятое оправдание: смотрит картину в ки­но и т. д.

После того как занимающиеся поняли сущест­во первых упражнений, мы стараемся разбудить в них творческую активность и инициативу. Есть студенты, которые стесняются выходить на сцену, предоставляя это более смелым. Таких мы заме­чаем и обязательно на каждом уроке посылаем

**Стр.81**

на сцену, чтобы помочь им побороть смущение и творческую инертность.

Мы устраиваем короткие обсуждения упраж­нений, побуждая сидящих в зале высказывать; свое мнение. Тем, кто стесняется, задаем вопросы, постепенно втягивая их в общую беседу.

После высказывания студентов мы делаем за­ключения, оценивая и работу, и правильность кри­тики. Высказываниям занимающихся мы придаем большое значение, так как при обсуждении выяв­ляется, правильно ли они поняли те задания, кото­рые ставились перед их товарищами, хорошо ли, верно ли, с их точки зрения, они их выполнили. На этих обсуждениях воспитывается художест­венный вкус, дается наглядное представление о наигрыше, зажатости, самолюбовании, развязно­сти, инертности, излишней нервности, кокетстве, игре на публику и прочих дурных навыках, от которых необходимо избавиться.

Такие беседы воспитывают принципиальное отношение к критике и самокритике и способст­вуют созданию дружного коллектива.

Надо сказать, что вначале студенты обижают­ся на критические замечания своих товарищей и пытаются защищаться. Мы добиваемся того, чтобы занимающиеся выслушивали критику, не возражая, учитывали ее и старались доказать спра­ведливость или несправедливость (замечаний

**Стр. 82**

не словами, а по-новому сыгранными сценически­ми упражнениями. Преподавателю здесь нужно быть; чутким и вовремя ликвидировать возникаю­щие обиды, пока критика не станет частью при­вычной работы студенческого коллектива. Кроме того, ^необходимо найти для критических замеча­ний ту форму, в которой они были бы откровен­ными, но доброжелательными, товарищескими.

**ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА**

Следующий цикл упражнений мы посвящаем развитию воображения для создания предлагае­мых обстоятельств.

Предлагаемые обстоятельства — «это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режис­серское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костю­мы художника, бутафория, освещение, шумы и зву­ки и прочее и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве»1.

Предлагаемые обстоятельства, окружающие сценическое действие, возникают, когда мы ста­вим перед студентами вопросы: кто? когда? где?

**1. К. С. Станиславский, Собр. Соч., т. 2, стр.62**

**Стр.83**

почему? как? — направляя их воображение На такое создание окружающей жизни и обоснование своих действий, какое возможно в действительно­сти, логично, последовательно и правдоподобно.

«Если бы» всегда начинает творчество, «пред­лагаемые обстоятельства» развивают его»1.

Начиная с простейших упражнений, развива­ясь и расширяясь, будучи непременными спутника­ми актера во всех его работах, предлагаемые об­стоятельства сопровождают его на всем протяже­нии артистической деятельности. Поэтому необхо­димо воспитать в студентах вкус к подробной, тщательной, увлеченной деятельности воображе­ния по созданию предлагаемых обстоятельств упражнения, этюда, роли и т. д. Формально со­ставленные предлагаемые обстоятельства не дают никакой пиши для воображения, для оправдания и желания действовать. Если они составлены толь­ко умом, то надо их оживить воспоминаниями из собственной жизни, сделать важными для себя, ин­тересными — словом, найти способ увлечься ими.

«Если Вы сказали слово и проделали что-либо на сцене механически, не зная, кто вы, откуда пришли, зачем, что вам нужно, куда пойдете отсюда и что там будете делать — вы действовали без воображения, и этот кусочек вашего -

**1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 62.**

**Стр.84**

пребывания на сцене, мал он или велик, не был для вас правдой — вы действовали как заведенная машина, как автомат»1.

Для того чтобы дать толчок воображению к созданию предлагаемых обстоятельств, мы даем упражнения следующего плана. По знаку препо­давателя принимается непроизвольная поза. Затем убирается излишнее напряжение и поза оправды­вается. Далее занимающийся рассказывает о тех предлагаемых обстоятельствах, которыми окружено его действие. Например, по знаку преподавателя я принял позу — вытянул вперед руку. Оправдал тем, что хочу позвонить в звонок своей квартиры. Затем, не меняя позы, создаю обстоятельства, с которыми может быть связано это действие: вернулся из дома отдыха, где проводил отпуск, звоню, никто не отвечает — значит, мать и отец уехали на Дачу. Как же мне попасть домой? Решаю зайти к приятелю, который живет в этом же доме. Затем рассказываю об этом преподава­телю.

Другие предлагаемые обстоятельства этого действия: звоню в звонок квартиры, где живет любимая девушка. Она меня пригласила сегодня, чтобы познакомить с родителями. Близится серь­езное объяснение.

**1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 95.**

**Стр.85**

Другая поза: поднял обе руки Кб рту. Опрай-дал тем, что кричал бы так на реке, вызывая лод­ку с того берега. Сейчас ночь, никого не дозо­вешься, холодно. У матери сердечный припадок — мне нужно попасть в больницу на том берегу и привезти врача.

**ОПРАВДАНИЕ МЕСТА ДЕЙСТВИЯ**

Мы спрашиваем студента: «Где вы сейчас нахо­дитесь?» Он называет какое-нибудь место действия (например, в парке). «Рассказывайте, как вы сюда попали». Занимающийся оправдывает и подробно рассказывает причину и обстоятельства прихода.

Далее мы показываем открытки, рисунки, фо­тографии, иллюстрации, проигрываем мелодии, подражаем крикам животных, и т. п. Студент дол­жен сочинить небольшой устный рассказ на эту тему. Если рассказ идет негладко, нужно помочь вопросами: кто? когда? почему? как? для чего? и т. д.

Показываем предмет и предлагаем рассказать историю, связанную с ним.

Групповой рассказ. Один из студентов начи­нает рассказывать какую-нибудь историю. Затем по знаку преподавателя второй продолжает рас­сказ с того места, на котором остановился первый, далее третий продолжает рассказ второго, и так,

**Стр. 86**

пока последний в группе не закончит его. Это упражнение, развивая воображение, тренирует и внимание, потому что необходимо удержать в памяти действующих лиц рассказа и линию их поведения. Можно его усложнить, перенеся время действия в другую историческую эпоху.

Можно назвать несколько не связанных друг с другом по смыслу слов, а занимающийся должен свести их в рассказ и связать развитием действия.

Упражнения на развитие воображения надо проделывать и дома, и на улице, например: наблю­дая за незнакомыми людьми, создать их биогра­фии и рассказать об этом на уроке; пофантазиро­вать о том, что делал кто-нибудь из встреченных вами людей с самого утра до того момента, когда вы его увидели; что будет делать и куда идет тот, кого вы видели; какие у него комнаты. Можно создать в своем воображении обстоятельства, свя­занные с переездом в другой город, и самый пере­езд; совершить такое же путешествие, но в дру­гом веке (до железных дорог); совершить высоко­горный переход; мысленно пройтись по городу, в котором вы живете, заходя в интересные места; побывать на спортивных состязаниях; построить в своем воображении новый идеальный город; осуществить полет в космос и т. д.—и рассказать об этом на уроке.

Продолжая заниматься развитием воображения

**Стр.87**

и созданием предлагаемых обстоятельств, надо подойти к воплощению их в этюде. Мы называем несколько не связанных друг с другом небольших физических действий, с тем чтобы они органично вошли в небольшой этюд, созданный студентом, и были оправданы развитием действия.

Этюды могут быть сыграны: 1) в той последо­вательности действия, в какой даны; 2) в любой последовательности. Например: а) поднял руку; б) нагнулся; в) подошел к окну.

В этих этюдах надо пользоваться настоящими предметами.

Оправдано было так.

Уже поздно. Вошел в комнату, поднял руку, чтобы зажечь электричество, увидел, что окно открыто и ветер сдул со стола бумаги. Нагнулся, поднял с пола бумаги и, подойдя к окну, закрыл его.

В другой последовательности тех же движений был сделан следующий этюд.

Сидел у себя в комнате, занимался. Пора идти на работу. Подошел к окну, чтобы посмотреть, прошел ли дождь, увидел, что он идет еще силь­нее, поднял руку, чтобы снять с вешалки плащ, надел его, нагнулся, подвернул брюки и пошел на работу.

Еще один вариант. Пью чай с вареньем. В от­крытое окно влетела оса и подбирается к варенью.

**Стр.88**

Я поднял руку и отмахиваюсь от нее. Оса сердит­ся и начинает кружить вокруг меня. Я боюсь, как бы она не запуталась в моих волосах, закрываю волосы руками и нагибаюсь. Оса вылетает в окно. Я подхожу к окну и закрываю его.

Вот еще упражнения такого рода: а) вбегаю в комнату; 6) переставляю стул; в) рву бумаги; г) нагибаюсь.

Одно из оправданий: увидел, что идут гости, привожу в порядок комнату.

Другое оправдание. Жду важного письма. Мне сказали, что оно получено. Вбегаю в комнату, чи­таю письмо. Это извещение из библиотеки с прось­бой вернуть просроченные книги, которые я вче­ра вернул. Разрываю письмо и бросаю в печку.

Еще несколько физических действий:

а) достал что-то из кармана;

б) встал на стул;

в) зажег спичку.

Одно из оправданий: меняю перегоревшую лампочку.

Еще действия:

а) повернуться;

б) стать на ко­лени;

в) хлопнуть в ладоши;

г) какое-нибудь действие с платком.

Одно из оправданий. Собираясь в гости, ищу свою сумочку, затем достаю из нижнего ящика платок. Оттуда вылетела моль. Пытаюсь ее пой­мать, хлопая в ладоши. Наконец моль убита. Вы­тираю руки платком.

**Стр89**

В этих упражнениях оправдания должны быть простыми, жизненными, без сильных драматиче­ских событий. Предлагаемые обстоятельства соз­даются самими студентами и отвечают на вопро­сы: где? когда? почему? кто? что случилось? и. т. п. Здесь выявляется, насколько студент овладел вни­манием, свободой мышц, а также умением оправ­дывать любое положение, т. е. находчивость и изобретательность.

**УПРАЖНЕНИЯ НА ПАМЯТЬ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ,**

**РАЗВИВАЮЩИЕ ЧУВСТВО ПРАВДЫ И ВЕРУ**

Эти упражнения заключаются в том, чтобы, не имея в руках никаких предметов, ощущая их лишь с помощью своего воображения, проделать физические действия так же, как если бы эти предметы были у вас в руках.

Например, не имея водопроводного крана, мыла к полотенца, вымыть руки и вытереть их полотен­цем; шить, не имея в руках иголки и материи; курить, не имея папиросы и спичек; почистить бо­тинки, не имея в руках ни ботинок, ни щетки, ни ваксы, и т. д.

Когда смотришь хорошо выполненные беспредметные действия, то совершенно веришь, что именно так люди, выполняющие их, шьют,

**Стр. 90**

закуривают и т. д., видишь, как точно ощущают они несуществующие в их руках предметы. К. С. Станиславский считает физические действия с «пу­стышкой» такими же необходимыми для драмати­ческого актера ежедневными упражнениями, как вокализы для певца, гаммы для скрипача и т. д.

«Вы можете получить верное самочувствие в самом простом, беспредметном действии (К. С. задает упражнение писать письмо без бумаги, чер­нил и пера)...

Возьмем такой этюд: вы должны что-то напи­сать на бумаге. Вот вы ищете перо, бумагу. Это все нужно сделать логично, не торопясь. Нашли бума­гу. Бумагу взять не так просто, надо почувство­вать, как берут бумагу (показывает пальцами). Вы должны подумать, как вы ее положите на руку. Она может у вас соскользнуть. Первое время вы делаете это медленно. Вы должны знать, что зна­чит окунуть перо. Поняли логику? Вот вы стрях­нули перо, на котором осталась капля чернил. Начинаете писать. Самое простое действие. Кон­чили. Положили перо, промокнули бумагу или г. воздухе ею потрясли. Тут воображение должно вам подсказать, что в таких случаях надо делать, но только до последней степени правды. Нужно уметь владеть этими маленькими правдами, пото­му что большой правды вы никогда без них не найдете. По этому маленькому моменту прав-

**Стр. 91**

ды вы ощущаете настоящую правду. Правда ваша в логике ваших самых ничтожных действий... Нужно, чтобы вы сами почувствовали, что это логично. Это простое маленькое действие прибли­жает вас к правде»1.

В жизни мы не помним подробностей разных маленьких действий, потому что делаем их при­вычно, механически. Если начать беспредметно действовать по памяти, а затем произвести то же действие с настоящим предметом, то мы увидим, какое большое количество подробностей пропус­тили, как не почувствовали в руках предмета, его веса, формы, деталей. Поэтому вначале занимаю­щимся предлагается взять какое-нибудь очень простое беспредметное действие. Например: за­жечь спичку, вынув ее из коробка; завязать галс­тук; вдеть нитку в иголку; налить воды из графина в стакан и т. д.

Работать над этими упражнениями нужно дома: сначала проделать упражнение с настоящими предметами, затем — без предметов, затем снова повторив с предметами. Это нужно повторить несколько раз, проверяя ощущения для того, что­бы запомнить своими мускулами, что значит взять предмет, положить его, повесить, снять и т. д.

**1 К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1953, стр. 657.**

**Стр. 92**

На уроках студенты показывают результаты домашней работы. Мы делаем замечания и по­правки. Например, во время шитья студентка хоро­шо чувствует иголку и нитку, но шьет на одном месте и материя не двигается. В другом случае занимающийся старался проделать беспредметное действие так же быстро, как в жизни, пропуская подробности: надевает перчатку — хорошо, снима­ет — плохо, рука у него мертвая; снимает гало­шу — не вытаскивает из нее ногу; наливает воду — не закрывает кран; курит — не чувствует вкуса папиросы; ест — не чувствует вкуса еды, и т. п. Мы ему указываем на необходимость вначале де­лать все медленнее, чем в жизни, прививаем вкус к мельчайшим деталям физического действия. Труднее всего поднимание тяжестей. Эти упраж­нения нужно особенно тщательно отрабатывать.

Возникновению чувства правды очень помога­ют случайности, которые часто бывают при под­готовке упражнения. Например, во время шитья упала и размоталась катушка ниток. Участница упражнения подняла ее, вновь намотала нитку. Если эта случайность будет закреплена, она укра­сит упражнение.

Упражнения с разными оправданиями могут проделываться в разных ритмах. Например: шью, когда у меня много времени; шью, когда то­роплюсь.

**Стр. 93**

(Список упражнений на память физических действий, выполненных в разное время, прила­гается, стр. 96, 97.)

Кроме одиночных действий, интересны еще парные: пилят дрова; гребут на лодке; разматы­вают пожарный рукав; качают насос; куют и т. д.

Зная, что мы всячески поощряем творческую инициативу, студенты в театральном училище на одном курсе по своему почину подготовили сами весь зачет на память физических действий. Бес­предметные действия были объединены в один общий этюд «Подготовка к встрече Нового года в студенческом общежитии». Начинался он с пил­ки дров. Два студента пилили несуществующей пилой несуществующие дрова, но реальные звуки пилки и падающих поленьев сопровождали дей­ствие. Озвучивание точно соответствовало всем мельчайшим подробностям пилки, начиная от пер­вого царапанья поверхности бревна до треска отламывающегося полена. Далее была озвучена колка лучины, разрывание бумаги, зажигание спи­чек и т. д. Готовясь к Новому году, студенты пере­одевались в несуществующие платья, украшали несуществующую елку, накрывали на стол, откры­вали несуществующие консервы, вино, ставили фрукты, конфеты и т. п. Упражнения на память физических действий были объединены с упраж­нениями на быстроту перестановок. На минуту

**Стр 94**

закрывался занавес, затем открывался — и на сце­не топилась печь, сияла огнями настоящая укра­шенная елка, стоял накрытый стол с теми самыми настоящими предметами, которые отсутствовали в беспредметных действиях. Весь курс сидел за столом и встречал двенадцатый удар часов под­нятыми бокалами.

В хорошо отработанных беспредметных дейст­виях мы проверяем, насколько выполняющий упражнение овладел своим вниманием и удержи­вает его на объекте, почувствовал, что такое сво­бода мышц (т. е. прилагает ровно столько усилий, сколько нужно для данного действия), как работа­ет его воображение, как он оправдывает предла­гаемые обстоятельства, насколько он верит в прав­ду своего действия и чувствует его логику.

На сцене актерам приходится пить из бокалов, в которых нет вина, читать ненаписанные тексты писем, нюхать бумажные цветы, носить тяжести, которые не тяжелы, орудовать с горячими утюга­ми, которые не горячи,— словом, иметь дело с ря­дом бутафорских предметов. Бывает, что на сце­не письма пишутся слишком быстро, бокалами раз­махивают так, что из них должно было бы вылить­ся вино, деньги платятся без счета, вино одним махом наливается в бокал и т. п. Упражнения с «пустышкой» помогают найти правду в обраще­нии с бутафорскими предметами.

**Стр. 95**

**УПРАЖНЕНИЯ НА ПАМЯТЬ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИИ, ВЫПОЛНЕННЫЕ В РАЗНОЕ ВРЕМЯ**

Приготовление фарша для пельменей

Причесывание

Починка электрических пробок (перегорели)

Оклеивание комнаты обоями

Заклеивание окна на зиму

Оформление стенгазеты

Глажение

Стирка белья

Накачивание велосипедного колеса

Черчение чертежа

Заправка керосиновой лампы

Приготовление теста

Раздевание и купание в реке

Рисование картины масляными красками

Перевод рисунка для вышивки

Ремонт часов

Растопка печки

Подготовка к завтраку

Столярная работа

Радиотелеграфист

Шитье

Вешание занавески

Заправка швейной машины

Чистка двустволки

Ловля рыбы

Шинковка капусты

Вешание белья

Самовар (наливает воду, ставит)

Бинтование руки

Застилка постели

Печатание на машинке

Шитье на машинке

Запрягание лошадей

Мытье под душем

Подготовка посылки

Шнуровка ботинок

Настраивание скрипки

Чистка селедки

Разматывание шерсти

Пересаживание цветов

Открывание консервов

Кормление кур

Нанизывание бус

Мытье посуды

Завивка парика

Снимание колеса автомобиля

Печатание фотографии

Уборка комнаты

**Стр.96**

Разборка велосипеда ,Сборы на вечер, Кройка платья, Разбор авторучки ,

Ремонт стенных часов ,Крашение материи , Стрижка волос, Вырезывание палки

Плетение кнута

Приготовление супа

Приготовление шашлыка на костре

Штукатурка стены Жатва Вязание Переход через ручей

Надевание платья

Мытье пола

Накрывание на стол

Лепка из глины

Развязывание коробки

с конфетами

Варка варенья

Питье чая

Доставание воды из ко­лодца

Бритье

Переплетание книги

Уборка пылесосом

Чистка картошки

Распаковывание посылки

Существует еще одно упражнение, близкое к беспредметным действиям,— сценическая борь­ба. Настоящая борьба на сцене неинтересна, выхо­дит за грань искусства из-за своей натуралистич­ности. Сценическая борьба заключается в том, что актер угадывает силу и направление физического действия своего партнера, который только дает намек на действие, а настоящей силы не прила­гает, и эту силу и направление физического дей­ствия отыгрывает. Например, я сижу на корточ­ках, а партнер хватает меня за шиворот и подни­мает. Не прилагая настоящей силы, он дает мне направление движения, а я поднимаюсь сам, прав­диво продолжая линию его движения и угадывая

**Стр.97**

ту силу, которая должна была быть приложена. Предположим, что в ответ я толкаю его. Он отле­тает, продолжая линию моего движения и как бы угадывая предполагаемую силу моего толчка.

Здесь важна соритмичность, внимание к парт­неру и то приложение силы, которое применяется для поднятия тяжестей в упражнениях на бес­предметные действия, когда тяжести ничего не весят.

Но основное в этом упражнении — правдиво выполнить действие: лететь так, как бы я летел, если бы меня сильно толкнули в определенном направлении, или как бы я поднимался, если бы меня поднимали за шиворот.

То же относится и к другим приемам сцениче­ской борьбы или драки, не допускающим приме­нения настоящей силы.

**ФИЗИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ**

«Мы сейчас в классе на уроке. Это подлинная действительность. Пусть комната, ее обстановка, урок, все ученики и их преподаватель остаются в том виде и состоянии, в котором мы теперь на­ходимся. С помощью «если бы» я перевожу себя в плоскость несуществующей, мнимой жизни и для этого пока меняю только время и говорю себе:; «Теперь не три часа дня, а три часа ночи».

**Стр. 98**

Оправдайте своим воображением такой затянувший­ся урок. Это нетрудно. Допустите, что завтра у вас экзамен, а многое еще не сделано, вот мы и задержались в театре. Отсюда новые обстоятель­ства и заботы: домашние ваши беспокоятся, так как ввиду отсутствия телефона нельзя было их уведомить о затяжке работы. Один из учеников пропустил вечеринку, на которую его пригла­сили, другой живет очень далеко от театра и не знает, как без трамвая добраться домой, и так далее. Много еще мыслей, чувствований и наст­роений рождает введенный вымысел. Все это влия­ет на общее состояние, которое даст тон всему, что будет происходить дальше. Это одна из под­готовительных ступеней для переживаний...

Попробуем сделать еще один опыт: введем в действительность, то есть в эту комнату, в про­исходящий сейчас урок, новое «если бы». Пусть время суток останется то же — три часа дня, но пусть изменится время года, и будет не зима, не мороз в пятнадцать градусов, а весна с чудесным воздухом и теплом. Видите, уже ваше настроение изменилось, вы уже улыбаетесь при одной мысли о том, что вам предстоит после урока прогулка за город»1.

**1. К. С. Станиславский, СОБР. Соч., т.2, стр. 75-76**

**Стр.99**

Таким образом, с помощью творческого вооб­ражения физическое самочувствие возникает у ак­тера в ответ на вопрос: как бы себя чувствовали и что делали, если бы сейчас, например, было очень жарко? Холодно? Вы устали? Больны? Толь­ко что выкупались? Пообедали? Хотите спать? Вышли на свежий воздух из накуренной комнаты? Пошел первый снег? и т. д.

Кроме того, на физическое самочувствие очень влияет то настроение, которое господствует в том месте, куда вы пришли.

Если вы входите в госпиталь, где лежит ваш опасно больной друг, вы невольно подчиняетесь той атмосфере, которая окружает больного, и ста­раетесь вести себя так, чтобы не нарушить этой атмосферы.

Войдя в читальный зал библиотеки, вы будете стараться не мешать тем, кто там занимается. Это и определит ваше самочувствие.

Если вы опоздали и пришли в разгар веселья на молодежный бал, ваше самочувствие опреде­лится желанием или нежеланием включиться в ат­мосферу веселья, царящего на этом балу.

Вы будете по-разному идти по улице весной или осенью, летом или зимой, в ясную погоду или в дождь и бурю; на работу и с работы, в институт и из института.

Простейшее физическое самочувствие, -

**Стр. 100**

определяемое мускульным усилием, часто встречается в пьесах.

Возьмем, например, «Свои люди — сочтемся!» Островского.

Аграфена Кондратьевна бегает за своей до­черью Липочкой, кружащейся в вальсе.

Аграфена Кондратьевна. Долго ль же мне бе­гать-то за тобой на старости лет! Ух, замучила, варварка!

Как видите, Аграфена Кондратьевна устала и измучилась настолько, что с трудом говорит. В том же действии в комнату входит сваха. То, что сваха запыхалась, дано прямо в тексте.

Устинья Наумовна (входя). Уф-фа, фа! Что это у вас, серебряные, лестница-то какая крутая: лезешь, лезешь, насилу вползешь.

Несколько более сложное физическое само­чувствие у Бальзаминова в пьесе А. Н. Островско­го «Праздничный сон до обеда».

Бальзаминов (вбегает, держась за голову). Ухо, ухо! Батюшки, ухо!

Матрена (в двери, со щипцами). Я ведь не полик-махтер, с меня что взять-то!

Бальзаминов. Да ведь я тебя просил волосы зави­вать-то, а не уши.

Матрена. А зачем велики отрастил! Ин шел бы к поликмахтеру, а с меня что взять-то! (Уходит.)

Бальзаминов. Батюшки, что же мне делать-то (под­ходит к зеркалу). Аи, аи, аи! Почернело все!.. Уж больно-то,

**Стр. 101**

нужды б нет, как бы только его волосами закрыть, чтобы не видно было.

Бальзаминов а. За дело!

Бальзаминов. Какое задела! Так горячими-то щип­цами все ухо и ухватила... Ой, ой, ой! Маменька! Даже до лихорадки... Ой, батюшки!

Мы взяли несколько примеров, рисующих не­сложное физическое самочувствие, но надо иметь в виду, что всякое действующее лицо любой пьесы, как и каждый человек во всякую минуту своей жизни, непременно находится в каком-либо физи­ческом самочувствии.

Мы начинаем занятия по этому разделу с про­стейших упражнений, в которых студенты ищут физическое самочувствие, соответствующее задан­ным предлагаемым обстоятельствам.

Например, иду по дороге:

а) в жару. (Один из студентов сыграл это уп­ражнение так. Жаркий день на юге в мае; он только что приехал, вышел на берег моря, и ощу­щение простора, морского ветра, яркого солнца захватило его; ему захотелось искупаться. Поль­зуясь упражнениями на память физических дей­ствий, он начал «раздеваться», снял с себя майку, брюки, тапочки; некоторое время посидел «го­лым», нежась под лучами горячего солнца, а затем стал входить в воду; она оказалась очень холод­ной; ощущение холода охватывало сначала ступ-

**стр. 102**

ни, затем, по мере того как он погружался в воду, холодно становилось икрам, коленям, он стал об­ливать себя холодной водой, подумал, стоит ли ему купаться, решительно вошел глубже и, когда вода покрыла плечи, «поплыл». В этом упражне­нии ему удалось передать и берег моря, и ощуще­ние простора, и жару, и холод.)

б) в дождь; в) через грязь; г) в метель; д) когда скользко; е) в тумане; ж) на рассвете; з) по го­рячему песку пляжа и т. д.

Занимающиеся должны знать, куда, откуда и зачем они идут, и эти причины становятся ис­точником физического самочувствия.

Например. Если я иду по дороге в дождь в ап­теку за лекарством для тяжелобольного — это одно; если же я иду по дороге в дождь на свидание -это другое, хотя и дорога и дождь те же самые. Если дождь небольшой — это одно, если ливень — другое. Асфальтовое шоссе — это одно, проселоч­ная дорога — другое, тропинка в лесу — третье.

Упражнение может быть коротким, если я быст­ро пройду по дороге, и может быть продолжи­тельным, если я, пережидая дождь, встану под де­рево. Могу оправдать так, что дерево не пропу­скает капель дождя, а могу оправдать так, что вна­чале оно защищает меня от дождя, а потом дождь все-таки пробивает листву, и мне приходится пе­реходить с места на место в поисках сухих

**Стр.103**

островков. Если я в плаще или под зонтиком — это одно, если дождь застал меня врасплох — это другое.

Или, допустим, я жду на платформе прихода поезда. Обстоятельства здесь могут быть различ­ными. Например: а) бежал, боясь опоздать, а те­перь жду, стараясь отдышаться; б) изменилось расписание, утренний поезд отменен, а я этого не знал и теперь жду целый день вечернего поезда; в) потерял билет и собираюсь сесть в поезд без билета; г) дело, по которому я приезжал, удалось, и я уезжаю с успехом; д) еду в отпуск; е) встре­чаю начальство; ж) встречаю невесту; з) я — де­журный по станции и т. д.

Все эти причины определяют различное физи­ческое самочувствие и соответствующую линию поведения.

При выполнении упражнений важно поверить в правдоподобие вымышленных условий и вспо­мнить, как себя чувствовал и что делал в подоб­ных обстоятельствах.

В поисках физического самочувствия жары студенты иногда сразу начинают обмахиваться платками и вытирать пот. Неверно, если эти дей­ствия будут только внешними, без ощущения жары, когда меняется ритм дыхания, сохнет во рту, хо­чется вымыться, сменить белье и т. п.

Ища физическое самочувствие при холоде,

**Стр. 104**

студенты зачастую сразу начинают подергивать пле­чами, ежиться, потирать руки и уши, ударять одной ногой о другую. Они забывают, что в первую оче­редь нужно вспомнить подлинное ощущение мо­роза, который вначале может быть приятным, бодрит, а затем постепенно подмораживает ноги, руки, уши, нос.

Кроме того, ощущение мороза индивидуально. Один зябнет и страдает, другому мороз доставляет удовольствие.

Вот еще несколько начальных упражнений.

Вхожу в комнату: а) с мокрыми руками после мытья или стирки; б) с грязными руками после топки печи; в) с намыленным лицом, потому что в разгаре умывания кончилась вода в умывальни­ке; г) после того как намазал порез на пальце йодом и т. п.

Поискать физическое самочувствие при таких обстоятельствах: а) гвоздь в туфле; б) жмут бо­тинки; в) устал, хочется спать, а спать нельзя (на дежурстве); г) пришел в чужой дом в мокрой одежде, наследил; д) в ожидании вкусного обеда, когда очень хочется есть; после вкусного обеда уснул в кресле; разбудил звонок телефона; никак не могу выйти из сонного состояния; е) хочется курить, а папирос нет; ж) собираюсь на поезд, опаздываю.

**Стр. 105**

Поискать самочувствие больного, если: а) бо­лит голова; б) болит зуб; в) вырвали зуб; г) про­студился, кашляет, чихает; д) высокая темпера­тура; е) растянул сухожилие на ноге, прихрамы­вает; ж) попала соринка в глаз; з) укусила оса.

В этих упражнениях студенты обычно начи­нают наигрывать самочувствие. Мы, убирая наиг­рыш, разъясняем, что не нужно стараться сразу показать результат, т. е. конечную форму данного самочувствия, а следует искать путь, которым это самочувствие накапливается.

Например. Жмут ботинки. Вначале, когда их надеваешь, может показаться, что они впору. Затем выясняется, что они жмут, но терпеть можно, а в конце концов они причиняют такую боль, что ходить в них нельзя.

Впрочем, в каждом случае должно быть най­дено свое оправдание и каждый студент должен проделать это упражнение по-своему.

Упражнения исполняются так, чтобы действие было главным, а физическое самочувствие ему сопутствовало.

Например. Я собираюсь на очень важный для меня вечер. Надеваю новые ботинки, и выясняет­ся, что они жмут. События (предлагаемые обсто­ятельства), происшедшие до выхода студента на сцену, будут влиять на то физическое самочув­ствие, с которым он входит на сцену.

**Стр. 106**

В возникновении верного самочувствия основ­ную роль играет творческое воображение. Самой большой ошибкой будет, если все начнут вести себя одинаково в условиях жары, холода, дождя, болезни и т. п. Это произойдет в том случае, если они будут стараться ощутить жару, холод или дождь «вообще». Разные же предлагаемые обсто­ятельства дадут возможность каждому проделать упражнение по-своему, и оно станет индивиду­альным, многогранным и неповторимым.

Например, упражнение «В новом платье». Но­вое платье может: а) нравиться и не нравиться; б) жать; в) быть надето для того, кто его подарил; г) порваться; д) быть чересчур свободным; е) ока­заться слишком нарядным среди платьев окружаю­щих и т. д.

Упражнение «Устал, хочется спать» может быть выполнено при самых разнообразных предлагае­мых обстоятельствах и совершенно не походить на то же упражнение, выполненное другим студентом. Усталость может быть и приятной и тяжелой. Спать нельзя потому, что это опасно или самому неприятно, если кто-нибудь увидит, как я заснул на дежурстве. Наконец, бывает так, что человек одним глазом спит, другим бодрствует. Бывает, что человек принимает меры, чтобы не заснуть: пьет крепкий чай, курит, читает газету и т. д.

В жизни усталость непременно имеет

**Стр.107**

индивидуальное выражение. Если мы представим себе группу туристов, уставших после большого пере­хода, то увидим, что один спит, сидя на том ме­сте, куда присел; другой набрал охапку соломы и устроился на соломе; третий собирает хворост для костра; четвертый что-то ест, не дождавшись общего ужина; пятый записывает в книжечку впе­чатления дня; шестой пытается вымыться и т. д.,— и все эти разнообразные действия будут прони­заны атмосферой усталости.

Таким образом, физическое самочувствие сла­гается из многих обстоятельств и напоминает му­зыкальный аккорд, характер которого определяет главная нота (скажем, усталость), а остальные, оттеняя главную, придают аккорду индивидуаль­ную окраску.

Кроме того, физическое самочувствие непре­рывно меняется, иногда даже на протяжении не­большого отрезка времени. Например, озябший человек приходит в теплую комнату. Сначала ему еще холодно, он потирает уши и руки, старается пробраться поближе к жарко натопленной печке, затем, после выпитого горячего чая, он начинает страдать от жары и искать прохлады.

В чеховской сценке «Гость» у хозяина дома до поздней ночи засиделся надоедливый гость. Хо­зяину хочется спать, но он никак не может заста­вить гостя понять, что ему пора уходить. Наконец

**Стр. 108**

после долгих поисков он нашел способ: попро­сил у гостя взаймы. Гость немедленно ушел.

В этой сценке Чехов чудесно показал перемены в физическом самочувствии хозяина. Ему хочется спать, и он в своем раздражении доходит до бе­шенства. Но зато какое торжество он испытывает, когда все-таки заставляет гостя уйти. Вот какое сложное самочувствие может быть у человека, который хочет спать.

С еще большим блеском и юмором описано физическое самочувствие человека в рассказе Чехова «Неосторожность».

После некоторого колебания, пересилив свой страх, Стрижин направился к шкафу. Отворив осторожно дверцу, он нащупал в правом углу бутылку и рюмку, налил, по­ставил бутылку на место, потом перекрестился и выпил. И тотчас же произошло нечто вроде чуда. С страшной силой, точно бомбу, Стрижина вдруг отбросило от шкафа К сундуку. В глазах его засверкало, дыхание сперло, по всему телу пробежало такое ощущение, как будто он упал в болото, полное пиявок. Ему показалось, что вместо водки он проглотил кусок динамита, который взорвал его тело, дом, весь переулок... Голова, руки, ноги — все оторвалось и полетело куда-то к черту, в пространство...

Минуты три он лежал на сундуке неподвижно, не дыша, потом поднялся и спросил себя:

- Где я?

Первое, что он ясно ощутил, придя в себя, это был резкий запах керосина.

— Батюшки мои, это я вместо водки керосину выпил!— ужаснулся он.— Святители, угодники!

**Стр 109**

От мысли, что он отравился, его бросило и в холод и В жар. Что яд был действительно принят, свидетельство­вали, кроме запаха в комнате, жжение во рту, искры в гла­зах, звон колоколов в голове и колотье в желудке.

«Физическое самочувствие радости может иметь множество оттенков и чувства, и темпера­мента, и даже психологических пружин... Нет пре­делов фантазии, работающей в психофизике че­ловека для выбора физического самочувствия»1.

Эти слова В. И. Немировича-Данченко под­черкивают, что сфера физического самочувствия безгранична и проявляется иногда в неожиданной форме.

Вспомним финал «Живого трупа» Л. Н. Тол­стого.

Федя (после того, как выстрелил себе в сердце). Как хорошо.... как хорошо... (кончается).

Казалось бы, что в его самочувствии боль от раны должна быть главной, а он ее не чувствует -наоборот, освобождение от нравственных стра­даний заслоняет физические муки.

Таким образом, физическое самочувствие, на­чиная от простейших упражнений и кончая са­мыми сложными творческими заданиями, сопутст­вует актеру во время действия и дает тон всему происходящему на сцене.

**1В. И. Немирови ч-Д а н ч е н к о, Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1952, стр. 167—168.**

**Стр.110**

«Сценическое искусство возникает тогда, когда актер принимает за правду то, что он сам создал своей фантазией»,— пишет Е. Б. Вахтангов.

Когда на сиене возникает жизнь, созданная творческим воображением, то у актера должно

**ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ**

измениться отношение к предмету, месту дейст­вия, событиям, партнерам.

Под переменой отношения мы понимаем ту внутреннюю «перестановку», которая позволяет актеру относиться к условным предметам, услов­ному месту действия и вымышленным событиям как к подлинным, а к партнерам как к действую­щим лицам. Например, относиться к бутафорско­му пистолету как к настоящему, к декорациям и бутафорской мебели как к стенам и мебели своей комнаты, к воображаемой обиде как к настоящей, к товарищу по курсу как к своему отцу или врагу.

Основной путь для возникновения перемены отношения — магическое «если бы», создание предлагаемых обстоятельств и верного физическо­го самочувствия.

«Но для того, чтобы тот воображаемый мир, который строится актером на основе, созданной творчеством драматурга, захватил бы его

**СТР. 111**

эмоционально и увлек к сценическому действию необходимо, чтобы актер поверил в этот мир, как в нечто, столь же реальное, как и окружающей его мир действительности. Это не значит, чтоб актер должен на сцене отдаться какому-то подобию гал­люцинаций, что, играя, он должен терять сознание окружающей его действительности, принимать холсты декораций за подлинные деревья и т. п. Напротив, какая-то часть его сознания должна оставаться свободной от захвата пьесой, для кон­троля над всем, что он испытывает и совершает как исполнитель своей роли. Он не забывает, что окружающие его на сцене декорации, бутафо­рия — не что иное как декорации, бутафория и т. д., но это не имеет для него никакого значе­ния. Он как бы говорит себе: «Я знаю, что все ок­ружающее меня на сцене, есть грубая подделка под действительность, есть ложь. Но если бы все это было правдой, вот как я отнесся бы к та­кому-то явлению, вот как я поступил бы»... И с то­го момента, как в его душе возникает это твор­ческое «если бы», окружающая его реальная жизнь перестает интересовать его, и он перено­сится в плоскость иной, создаваемой им вообра­жаемой жизни»1.

**1. К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М., «Искусство», 1953, стр. 451—452.**

**Стр. 112**

В силу перемены отношения к предмету, месту действия, событию, партнеру меняется и самочув­ствие1', студента, логика его действий и поступков, течение мыслей и чувств в соответствии с теми условиями, которые заданы.

Этот процесс происходит на каждом спектакле. На сцен^ ряд вещей настоящих и ряд вещей бута­форских. ^Впрочем, очень часто и настоящие вещи неполноценны. Костюмы не из шерстяной мате­рии, а из бумажной, вместо шелка — сатин, посу­да из папье-маше и пить из нее по-настоящему нельзя и т. п. Печи сделаны из фанеры и покра­шены, но актер своим отношением и действиями заставляет зрителя поверить, что перед ним на­стоящая, тепло натопленная печь, и, хотя и он, и зритель знают, что печь не настоящая, в данный момент это не имеет для них значения.

Актер своим отношением заставляет зрителя поверить, что действующее лицо получает не раз­рисованные бумажки, а настоящие деньги и что бутафорский пистолет может выстрелить и убить человека.

Например, Катерина в «Грозе» держит в руке, правда, настоящий ключ, но ведь он не от ка­литки в саду Кабановых, и самой калитки-то в действительности не существует, и зритель это прекрасно знает, но актриса увлекает его в свой, созданный ее воображением мир, и он вместе

**Стр. 113**

с нею начинает верить, что этот ключ даст ей возможность увидеться с Борисом.

**ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ К ПРЕДМЕТУ**

На сцену ставится стул. Мы спрашиваем сту­дента: «Как вы стали бы относиться к этому стулу и что стали бы делать, *если бы* перед вами был трон Петра I?» Предполжим, что студент отвеча­ет: «Мне было бы интересно подробно его рас­смотреть». Мы предлагаем ему с тем новым от­ношением (интересом), которое возникло у него, осмотреть стул, относясь к нему как к трону Пет­ра I. Тут нужно предупредить, чтобы студент не пытался видеть трон вместо стула, не пробовал вызвать галлюцинацию, не вспоминал какой-ни­будь виденный им в музее или на картине трон и не старался в своем воображении дорисовывать форму трона (высокую спинку, золотые ручки и т. п.), а рассматривал именно тот стул, который перед ним. Ясно видя все подробности полировки, структуру дерева, винты, царапины, относился бы к ним так, как *если бы* это была инкрустация, чеканная и резная работа, гербы, украшения и т. п.

Затем мы предлагаем ему искать другое отно­шение к этому же стулу. Например, такое, какое родилось бы у него, если1 бы он увидел в музее американский электрический стул для казни.

**Стр. 114**

Снова, рассматривая и ясно видя стул, студент может найти отношение к изгибам спинки, как к элек­троприборам, к винтам — как к месту прикрепле­ния осужденного и т. д.

В этих упражнениях предмет не настоящий, а «подставной», но отношение к нему ищется под­линное. Мы стараемся «подставлять» предметы более или менее подходящие по форме к тем, к которым надо найти отношение.

Предлагаемые обстоятельства упражнения дол­жны быть созданы самими студентами.

«Это один из бесчисленных примеров того, как с помощью воображения можно внутренне пе­рерождать для себя мир вещей. Его не надо оттал­кивать. Напротив, его следует включать в созда­ваемую воображением жизнь.

Такой процесс постоянно имеет место на на­ших интимных репетициях. В самом деле, мы составляем из венских стульев все, что может при­думать воображение автора и режиссера: дома, площади, корабли, леса. При этом мы не верим в подлинность того, что венские стулья — это де­рево или скала, но мы верим в подлинность сво­его отношения к подставным предметам, если бы они были деревом или скалой»1.

**1.К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 78**

Одна из учениц взяла такое отношение к стулу, как если бы это было старое, ободранное и раз­битое дедовское кресло, принесенное с чердака. Начав упражнение, она осмотрела стул, попробо­вала его крепость, села на него. Но ее действия были показными, наигранными, и верного отно­шения у нее не получилось. Когда же она стала по-настоящему решать, можно ли как-то исполь­зовать разбитое кресло, верное отношение роди­лось. Она осторожно принесла стул, тщательно отерла его от пыли, подробно осмотрела повреж­дения и, определив, что его можно отремонти­ровать, решила временно поставить в угол ком­наты.

В другом случае ученик взял палочку и стал искать отношение к ней, как к подаренной ему авторучке, как раз такой, какую ему хотелось иметь. Затем взял второе отношение — как к руч­ке, найденной на бульваре. Оба упражнения были так затороплены, что действия были выполнены формально и никакого отношения не родилось. Когда же ученик успокоился, перестал нервничать v торопиться, дал себе время на оценку найден­ной вещи, поиски владельца и т. п. — верное отно­шение возникло.

В большинстве случаев студент в начале обу­чения еще не свободен, нервничает. Поэтому его надо почаще вызывать на сцену, успокоить, дать

**Стр. 116**

ему возможность привыкнуть к сцене и освобо­диться.

Однажды студент взял кольцо и стал искать к нему отношение как к кольцу своей матери. Он держал кольцо на ладони, о чем-то думал, и смо­треть на него было интересно. Когда его спроси­ли, о чем он думал, он ответил: «Вот это кольцо моя мать получила в подарок от моего покойного отца, а теперь ей приходится нести его в лом­бард». Так верно составленные предлагаемые об­стоятельства вызвали логичное течение мысли, и отсюда родилось правдивое отношение к пред­мету.

Вот еще несколько примеров перемены отно­шения к предмету.

Взять книгу. Это: а) первое издание стихом Пушкина; б) семейный альбом; в) собрание кари­катур.

Поставить стул. Это: а) печатный станок под­польной большевистской типографии; 6) форма­листическая скульптура; в) образец бракованной продукции.

Взять несколько вещей (шляп, косынок, поясов, часов): а) выбираю вещь для себя; б) выбираю для подарка дорогому человеку; в) выбираю, вы­полняя поручение неприятного человека.

Читаю: а) неинтересный материал для урока; б) смешной рассказ; в) страшный рассказ.

**Стр. 117**

Спичечная коробка — «птица»; а) только что пойманная; б) больная.

Чемоданчик — «телевизор». Смотрю: а) спор­тивное состязание; б) веселую комедию; в) по­следние известия по интересному для меня во­просу.

Пальто на вешалке: а) новое пальто подруги; б) пальто незнакомое — интересно, кто к нам пришел; в) мое нелюбимое пальто.

Объявление: а) об условиях приема в различ­ные вузы; б) о приезде на гастроли театра Фран­цузской комедии или известного московского театра; в) об отмене спектакля.

Документ: а) только что полученный комсо­мольский билет; б) приказ о выговоре; в) лоте­рейный билет, который выиграл.

Стакан воды: а) вкусное вино; б) горькое ле­карство.

Меховая шапка: а) котенок; б) букет цветов от того, кто нравится; в) кукла-медвежонок.

Шляпка: а) только что куплена; б) съедена молью.

Лист бумаги — фотография: а) подруги; б) лю­бимой актрисы; в) матери; г) любимого; д) со­перницы.

Коробка: а) флакон духов; б) нашатырный спирт.

Стена: а) зеркало; б) стена Коммунаров.

**Стр. 118**

После того как студенты закончили упражне­ния, мы просим их рассказать, какие мысли у них возникали по поводу тех предметов, с которыми они действовали. Обычно верно составленные предлагаемые обстоятельства вызывают верное от­ношение к предмету.

Иногда отношение к предмету возникает мгно­венно, рефлекторно и сразу наполняется действи­ями и чувствами.

Вот что пишет по этому поводу К. С. Стани­славский:

«Но бывает, что «если бы» выполняет свою роль одно, сразу, не требуя дополнения и помощи. Вот например...

Аркадий Николаевич одной рукой подал Малолетковой металлическую пепельницу, а другой передал Вельяминовой замшевую перчатку, ска­зав при этом:

- Вам холодная лягушка, а вам — мягкая мышь. Он не успел договорить, как обе женщины

с брезгливостью отшатнулись.

— Дымкова, выпейте воды,— приказал Аркадий Николаевич.

Она поднесла стакан к губам.

— Там яд!— остановил ее Торцов. Дымкова инстинктивно замерла.

- Видите!— торжествовал Аркадий Николаевич,— все это уже не простые, а «магические если

**Стр. 119**

бы», возбуждающие мгновенно, инстинктивно само действие»1.

Упражнения строятся от простых к более слож­ным. Если в первоначальных упражнениях мы до­бивались, чтобы студенты на сцене видели, слы­шали, осязали, обоняли, думали и действовали так же, как и в реальной жизни, то с включением в работу вымысла воображения мы хотим помочь учащимся во внутренней перестройке, которая позволит им и в воображаемой жизни действовать по законам органической природы. Степень этой перестройки зависит от способностей каждого студента, его темперамента, характера и прочих человеческих свойств.

Например, в одном упражнении, когда стул должен был изображать подворотню, за которой находится злая собака, я вспомнил, как меня од­нажды укусила злая собака. После этого мне при­ходилось ходить ежедневно мимо ее подворотни. Собака знала, в какие часы я прохожу, и поджи­дала меня, горя желанием снова укусить. Неда­леко от подворотни я нашел кирпич и, проходя мимо нее, всегда держал этот кирпич в руках. Она выскакивала, я замахивался кирпичом, и ей при­ходилось позорно бежать. Пройдя подворотню,

**1 К. С. Станиславский, стр Собр. соч., т. 2. 57-58.**

**Стр. 120**

я прятал кирпич и, когда надо было опять прохо­дить мимо, снова брал его. Другой студент это упражнение сделает совсем иначе. Может быть, будет подкармливать собаку и подружится с ней. Третий пожалуется в домоуправление и потребу­ет, чтобы собаку посадили на цепь, и т. д.

**ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ К МЕСТУ ДЕЙСТВИЯ**

Отношение к месту действия меняется у сту­дента, когда перед ним ставится вопрос: что бы вы делали и как вели бы себя, если бы вошли не на сцену, а, например, в картинную галерею? Де­кораций на сцене нет, она пуста. Ничто здесь не напоминает картинную галерею. Но студент своим отношением и поведением должен заставить нас поверить, что он именно в картинной галерее. Тут мы снова предупреждаем студентов, чтобы они не пытались видеть перед собой несуществую­щие картины. Нет, видеть они должны то, что есть на сцене в действительности, например ви­сящие сукна. Разглядывая эти сукна и видя на них реальные пятна, тени, детали выработки, складки, они должны относиться к этим пятнам, теням и т. п. так, как если бы это были части картин, изображающих пейзажи, портреты. Тень на за­навеске может напомнить лес, освещенная

**Стр. 121**

выпуклость — озеро, пятно — куст сирени. Очерта­ния выработки сукна могут напомнить какое-ни­будь лицо. Что-то может нравиться и не нравиться. Пятно привлекло внимание, мимо тени пройдешь равнодушно. Тут можно вспомнить упражнения на ассоциации, помогающие выполнить упражнение на перемену отношения. Они вызывают воспоми­нания, от которых может отталкиваться воображе­ние. Как и в упражнениях на перемену отношения к предмету, деятельность воображения возникает тут же, на сцене, и преображает впечатления от реальных вещей и реального места в художествен­ный вымысел. Таким образом, в этих упражнениях студент находит подлинное, живое отношение к условному месту действия.

Перед выходом на сцену студент должен соз­дать для себя предлагаемые обстоятельства для по\* сещения галереи. Как он попал сюда: случайно или намеренно? Сколько у него времени для ос­мотра? Первый ли раз он здесь? Есть ли тут зна­менитые картины? Что это за галерея? и т. д. Все эти предлагаемые обстоятельства будут опреде­лять его поведение.

При выполнении подобных упражнений участ­ники их обычно сразу начинают разглядывать сукна или стены, ища отношения к ним как к кар­тинам, пропуская момент общего обзора зала и решения, откуда начать осмотр. В этом их -

**Стр.122**

необходимо поправить, ибо тут нарушается логика и по­следовательность действия. После упражнения мы просим студентов рассказать, какие картины они осматривали.

Мы делаем такие, например, упражнения.

Оправдав предлагаемые обстоятельства, найди­те такое отношение, как если бы вы вошли:

а) В мемориальный музей (комнату знаменитого писателя); очень часто студенты, входя в комнату, например Островского, Пушкина, Маяковского, начинают рассматривать комнату, вещи, не перенося на них своего отношения к личности писателя.

б) В комнату, где нужно сделать ремонт. Вот пример двух отношений к месту действия

(выгородке, сделанной из стульев).

Первое. Нахожусь на крыше высотного здания. Я попал с экскурсией на верхний этаж высотного здания Московского университета и вышел на площадку, откуда видна вся Москва. Здесь сол­нечно, хорошо. Видны Кремль, высотные здания, излучина Москвы-реки, стадион. Облокотясь на парапет, любуюсь величественным видом города.

(На самом деле я вижу стены сцены с подъем­ными механизмами и зрительный зал, но отно­шусь к ним как к частям города.)

Второе (та же выгородка из стульев). Палуба речного парохода. Осень. Я уезжаю из дома на

**Стр.123**

учебу. Холодный ветер. Пароход только что ото­шел. Я смотрю на пристань, откуда мне машет платком сестра, и стараюсь как можно дольше не потерять ее из виду.

Вот еще пример. Теперь уже не выгородка, а об­ставленная комната. Обставлял ее по своему вкусу сам исполнитель. Он берет два отношения к ком­нате:

а) Комната, в которой живет любимая девушка. Он зашел к ней в первый раз за книгой. Ее нет дома, но книга оставлена для него на столе. Входит, берет книгу. Для того чтобы задержаться, решает оставить ей записку. В то время как пишет, осматривает комнату, видит ее, милые ему, вещи, рассматривает фотографии, старается угадать ее вкусы. Записка написана, жаль, что надо уходить.

б) Комната человека, который недавно разошелся с его сестрой. Приходит передать ему письмо. Оглядывает комнату, видит, что человек опустился, по-видимому пьет.

Вот еще ряд этюдов на различное отношение к месту действия, а) Парк, в котором я прощался с любимой. Воспоминание об уехавшей девушке потянуло меня на ту скамейку, где мы третьего дня прощались. Осенний теплый, грустный день. Она обещала скоро вернуться. Поднимаю опавший лист и кладу его в книгу на память,

**Стр. 124**

б) Скамейка в парке возле спортплощадки, откуда можно наблюдать за игрой.

У двери: а) звоню в дверь своей квартиры; б) звоню ночью в аптеку; в) звоню в дверь квар­тиры, из окна которой меня облили.

Вхожу в комнату: а) в которой я живу; б) в ко­торой потолок треснул и может обвалиться.

Вхожу в кладовую: а) где хранятся вкусные вещи; б) в которой мыши.

Вхожу в класс: а) в котором сейчас буду сда­вать экзамен; б) через несколько лет после окон­чания.

Или еще упражнения. У моря: а) летом; б) осенью. В лесу: а) на охоте; б) на отдыхе.

Предлагаемые обстоятельства и сюжет неболь­шого этюда создаются самими исполнителями.

Например, площадка лестницы, дверь в квар­тиру. Сыграно было так:

а) Звоню к подруге и прячусь, чтобы пошутить... Когда поняла, что подруги нет дома, написала записку и сунула под дверь.

б) Юноша с гитарой поет под дверью шутливую серенаду, чтобы показать девушке, что он пришел за ней, как было условлено, чтобы вместе идти в гости. Находит в двери записку, в которой она сообщает, что ее вызвали на дежурство.

в) Подошел к двери своего дома и обнаружил, что потерял ключ от квартиры. Звонит на всякий

**стр.125**

случай. Никого нет дома, и он уходит искать ключ.

г) Девушка шла по улице, к ней привязался пьяный. Она вбежала в подъезд, где живет ее подруга. Через некоторое время она убеждается, что пьяный ушел, и, успокоившись, выходит на улицу.

д) Поссорился с женой и, хлопнув дверью, выскочил на лестницу. Затем немного успокоился и звонит домой. Жена ему не открывает.

е) Девушка получила хорошее письмо и хочет поделиться радостной вестью с домашними, но ей долго не открывают. Тетка глухая, а брат спит.

ж) Испортился звонок в квартиру. Я чиню его  
и проверяю, как он действует.

Место действия откладывает свой отпечаток на поведение человека, и этим необходимо пользо­ваться в своем творчестве. Студент должен на­учиться вести себя на сцене так, как, скажем, он вел бы себя в лесу, и убеждать в этом зрителя. В спектакле на сцене, возможно, будет декора­ция, которая покажет зрителю, что действие про­исходит в лесу. Но она окажет свое воздействие только на начало сцены, а дальше, если не пере­вести внимание зрителя на происходящее в лесу действие, он почувствует, что декорация мертва, и, как ее ни освещай, вера в подлинность леса пропадет. «Оживить» этот условный лес может только актер своим отношением и действиями.

**Стр. 126**

В лесу ведь иначе дышится, чем в городе, иначе звучат голоса, иначе сидят и ходят. Или у себя дома, например, человек иначе ведет себя, чем в гостях или на работе, и т. д.

Таким образом, если студент научился нахо­дить верное отношение к месту действия, то это поможет ему в спектакле создавать нужную ат­мосферу и настроение, которые являются возбу­дителями наших чувств.

**ОТНОШЕНИЕ К ФАКТУ (ОЦЕНКА СОБЫТИЯ)**

В своих воспоминаниях Ф. И. Шаляпин рас­сказывает, как к началу его гастролей в Париже в роли Бориса Годунова не прибыли полностью декорации, обстановка и костюмы. Тем не ме­нее Шаляпин решил провести генеральную репе­тицию для французских театральных деятелей без грима и в пиджаке. Вот что он пишет об этой репетиции:

«Лично я очень скорбел о том, что нет надле­жащей обстановки, что я не в надлежащем костю­ме и без грима, но я, конечно, понимал, что впе­чатление, которое может и должен произвести артист, зависит, в сущности, не от этого, и мне удалось вызвать у публики желаемое впечатление. Когда я проговорил:

**Стр. 127**

Что это там, в углу, колышется, растет?..— я за­метил, что часть публики тоже испуганно повер­нула головы туда, куда смотрел я, а некоторые вскочили со стульев... Меня наградили за эту сце­ну бурными аплодисментами»1.

Великий русский артист без костюма и без грима заставил зрителей, не понимавших русского языка, поверить в то, что обезумевший Борис Го­дунов увидел призрак царевича Дмитрия.

Сценическая обстановка, костюм и грим — сильные возбудители воображения и переживаний и актера, и зрителя, но этот пример показывает, что вера актера в правду происходящих на сцене событий и оценка их являются главной силой воз­действия актера на зрителя.

Оценке события сопутствует возникновение наших чувств, и в свою очередь наши чувства на­чинают влиять на оценку событий. (Если я, про­веряя лотерейный билет, выяснил, что на него пал крупный выигрыш, то, вероятно, очень обра­дуюсь. Эта радость в свою очередь повлияет на мое решение, как использовать этот выигрыш. Если же потеряю деньги, которые мне были нужны для важного дела, очень огорчусь. Это огорче­ние в свою очередь повлияет на мою оценку того, как найти выход из трудного положения.)

**1 Федор Иванович Шаляпин, т. I, М., «Искусство», 1957, стр. 191.**

**Стр. 128**

В реальной жизни чувства сами овладевают нами в зависимости от важности того события, которое с нами произошло. На сцене реального повода, который сам собой вызывает наши чув­ства, не существует. Если даже я, например, буду держать в руках настоящий лотерейный билет, то ведь он на самом деле не выиграл и мне нечему радоваться, как и нечему огорчаться от мнимой потери денег.

И все-таки на сцене у актера театра пережи­вания в процессе действия возникают живые, че­ловеческие чувства в противовес штампованному, ремесленному изображению чувств, что нужно безжалостно изгонять.

Какие же это чувства и есть ли разница между жизненными и сценическими чувствами?

В жизни неприятности, связанные с потерей денег, еще долго будут причинять мне огорчения, и это жизненное чувство сразу пройти не может, если деньги не найдены. А на сцене истинное огорчение от мнимой потери денег сразу прохо­дит без следа, как только закрывается занавес. Если бы мы переживали на сцене чувства также, как переживаем их в жизни, то после спектакля нас пришлось бы утешать или лечить.

Актерам, исполняющим роли, сценические чув­ства доставляют творческую радость в тот момент, когда они искренне их переживают, и оставляют

**Стр129**

Чувство стыда, если они переживают их неискрен­не, фальшиво.

В самом деле, я могу на сцене искренне пере­живать сильное горе по поводу гибели любимого человека, и чем глубже будет это горе, тем больше я, как актер, буду испытывать творче­скую радость. В этом и заключается момент твор­чества. Вот что говорит об этой разнице Евгений

Багратионович Вахтангов:

«Если на сцене мы будем иметь дело с насто­ящими чувствами, то сцена перестанет быть ис­кусством. В самом деле, предположим, что какой-либо актер, которому по роли нужно ударить своего партнера, сделает это на самом деле. Тогда у партнера появится ощущение боли и чувство обиды. Но как будет себя чувствовать в данном случае зритель? Без сомнения, ему станет жалко побитого актера, но он будет жалеть не образ, исполняемый этим актером, а самого актера. По­битым окажется не образ, а актер, и от искусства здесь не останется и следа. Другое дело, если этот второй актер при помощи аффективных воспо­минаний возбудит в себе чувство боли и обиды, чувства аффективные, и первый, на самом деле не ударив второго, заживет аффективно чувством стыда, — здесь и только здесь мы будем иметь дело с искусством»1.

**1 Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр.284.**

**Стр. 130**

(Вспомните описание сценической борьбы или драки в главе о беспредметных действиях.)

Чем же отличаются сценические чувства от жизненных? Тем, что в жизни возникают по большей части первичные чувства, а на сцене — повторные.

Что же такое повторные чувства?

Если мы в жизни глубоко пережили какое-ни­будь событие, то запоминаем вместе с этим собы­тием и те чувства, которые нас тогда охватывали. Например, почти все испытывали волнение, когда получали свидетельство об окончании школы или аттестат зрелости. Тут воедино сливались радость по поводу окончания и грусть по поводу расставания с школой, педагогами и товарищами, мечты и надежды на будущее и т. д. Вспоминая об этой минуте, мы невольно вспоминаем и то волнение, которое тогда переживали. Эти чувст­венные воспоминания о пережитом, оживленные ассоциациями, являются источником наших пере­живаний на сцене. «Подобно тому как в зритель­ной памяти перед вашим внутренним взором вос­кресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, так точно в эмоциональной памяти ожи­вают пережитые раньше чувствования. Казалось, что они совсем забыты, но вдруг какой-то намек, мысль, знакомый образ — и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в пер-

**Стр. 131**

вый раз, иногда несколько слабее, иногда силь­нее, такие же или в несколько измененном виде»1,— пишет К. С. Станиславский.

Но как быть, если я никогда не переживал чувств, связанных, например, с получением атте­стата зрелости, потому что вообще его не по­лучал?

Если я не получал аттестата зрелости, то мог испытать похожие чувства, получая, скажем, по­четную награду на торжественном собрании. Наконец, я мог радоваться за близкого человека, получившего аттестат зрелости, и это сочувствие может явиться источником подобных чувств. Это не означает, что студент должен мучительно рыть­ся в своей памяти чувствований, как в кладовой, отыскивая нужные ему повторные чувства. Сцени­ческое (повторное) чувство может возникнуть непроизвольно, само собой, в процессе действия при повторении похожих предлагаемых обстоя­тельств. Думать нужно не о чувстве, а о дейст­вии. Если же начать играть чувства, ничего, кроме наигрыша, не получится.

К этому нужно добавить, что действовать в упражнениях и этюдах нужно от своего лица в предлагаемых обстоятельствах.

'К.С. Станиславский, Собр. соч., т. стр. 216.

**Стр.132**

«Никогда не теряйте себя самого на сцене. Всегда действуйте от своего лица человека-артис­та. Потеря себя на сцене является тем моментом, после которого сразу кончается переживание и начинается наигрыш»1,— пишет К. С. Стани­славский.

В упражнениях на оценку факта особенно важно проверять себя: так ли я оценил бы собы­тие, если бы оно в действительности произошло со мной?

По существу, студенты давно уже сталкивались с оценкой событий в предыдущих упражнениях, так как в жизни и творчестве элементы сцениче­ского самочувствия тесно связаны друг с другом и существуют в единстве, но мы давали сцениче­ские упражнения для освоения каждого элемента, не забегая вперед в последовательности их про­хождения и не раскрывая свойств остальных эле­ментов, пока не освоены предыдущие. В этюдах на отношение к факту мы обычно даем события, которые могли бы произойти в действительности. Это — первые этюды, в которых есть сюжет, т. е. небольшая завязка, кульминация и развязка.

Этюды строятся так, чтобы в них случалось какое-либо событие или неожиданность, изменяю

**1 К. стр. 227. С. Станиславский, Собр.соч., т. 2,**

**Стр133**

щая течение жизни в этюде, заставляющая оценить новое положение вещей и начать действие в новом самочувствии и ритме. Предлагаемые обстоятель­ства должны быть оправданы исполнителем зара­нее, перед этюдом, но мы предлагаем ему не при­думывать заранее, как он оценит событие, а нахо­дить выход из положения тут же, на сцене.

Таким образом, идет дальнейшее развитие вооб­ражения, находчивости, поисков правдивого отно­шения. Все ранее пройденное: внимание, свобода мышц, предлагаемые обстоятельства, воображение, перемена отношения к предмету и месту дейст­вия, — как в фокусе, собирается в этих этюдах и является основой творческой импровизации.

Вот несколько этюдов, созданных студентами.

Студент занимается у себя дома. Неожиданно с потолка начинает капать вода. Как он оценит это событие и что будет делать? Если он отодвинет стол, подставит под капающую воду ведро или таз и затем снова начнет заниматься, этот этюд пере­дается другому. Если и тот не найдет убедительно­го поведения, передаем следующему, пока кто-ни­будь не догадается узнать, почему льется вода,— словом, найдет логичное для данного случая пове­дение и действие. На этом примере мы объясняем, что неожиданное событие влечет за собой ряд дей­ствий в новом самочувствии и ритме.

**Стр. 134**

Прихожу домой после работы, чтобы переодеть­ся и идти на вечер в клуб. Беру коробку с новыми туфлями, а в ней вместо туфель записка от сест­ры. Она извиняется, что взяла без разрешения туф­ли, потому что ее неожиданно позвали на свадьбу подруги и она не могла отказаться. Старые туфли выглядят ужасно при новом платье, и мне прихо­дится остаться дома.

(В таком этюде, конечно, не надо читать запис­ку вслух, как это часто делается на сцене театров. Там театральная условность, а в этюде надо вести себя так, как мы вели бы себя в жизни. Ведь в жиз­ни, если мы одни в комнате, письма вслух не чи­таем.)

После окончания этюда во время обсуждения некоторые из выступавших говорили, что этюд сыгран неправильно и что они бы оценили этот факт по-другому. В таких случаях мы напоминаем, что каждый принимает факт так, как ему свойст­венно, и так, как у него непроизвольно родилась оценка в данный момент на сцене. Например, сту­денту надо идти на занятия. На улице сильный дождь. Дождевой плащ заперт в шкафу, а ключи унесла с собой мать. Один пойдет на занятия без плаща, другой будет искать возможность взять у кого-нибудь зонтик, третий решит переждать дождь и опоздать и т. д.

**Стр.135**

Прихожу домой поздно, усталая, с вечерней смены. Вхожу в свою комнату с единственным желанием поскорее лечь спать. Зажигаю свет и об­наруживаю на столе, покрытом скатертью, подар­ки: духи, бусы, пирог, шоколад, книгу. На книге записка: «Поздравляю с днем рождения». Тут только я вспоминаю, что сегодня день моего рож­дения, о котором я забыла из-за ответственного утреннего выступления на собрании и вечерних неполадок на работе. Усталость проходит, и я ста­раюсь угадать, кто что подарил.

Приехала домой на каникулы. Отца нет дома. Увидела портрет незнакомой женщины и решила, что отец женился.

Мне необходимо стать на комсомольский учет на новой работе. Я помню, что захватил комсо­мольский билет с собой, но в кармане его не ока­залось. Прибегаю домой, чтобы проверить, не оста­вил ли его дома. Тщательно проверяю содержи­мое ящиков стола, но билета не нахожу. Начинаю вспоминать, куда бы я мог его положить. Неужели я его потерял? Через некоторое время нахожу его за порванной подкладкой пиджака.

Иногда студенты, боясь наиграть, быть фаль­шивыми, не доигрывают, не доносят своего

**Стр. 136**

отношения к событию. Этюд получается невыразитель­ным, бледно сыгранным. «Боясь лжи, не доходят до правды»,— говорил Е. Б. Вахтангов. В таких случаях надо разъяснить, что правда ищется сме­лыми штрихами, и иногда можно и наиграть, что­бы осознать границу между правдой и наигрышем. Чувство правды подскажет эту границу, и верная оценка найдется. Иногда студент начинает все время себя контролировать, зажимается и боится всецело отдаться возникающему на сцене отно­шению. Если в этюде при оценке факта возникает момент увлечения, когда студент забывает, что это этюд, а действительно ищет выхода из создавше­гося положения, — это и есть момент правды, вер­ной оценки факта.

Стенная газета училища. Подхожу к ней. Меня привлекла броская, забавная карикатура. Рассеян­но просматриваю статьи. Вдруг натыкаюсь на за­метку, в которой меня несправедливо критикуют.

Вхожу в свою комнату. Все разворочено, Меня обокрали.

Мне должны позвонить по телефону из Ленин­града о том, как прошла операция у моей сестры. Чтобы отвлечься от тяжелых мыслей, я занялась хозяйством и стала гладить платье. Во время -

**Стр.137**

глажения позвонил телефон. Я бросилась к аппарату, оставив утюг. Какое счастье! Операция прошла благополучно, и сестра чувствует себя хорошо. Тут я вспоминаю, что оставила утюг. Платье совершенно испорчено.

Вернулся поздно домой. Хочется курить, а па­пиросы кончились. После долгих поисков нашел хороший окурок,

Получаю телеграмму. Мать серьезно больна, и мне срочно надо ехать домой.

Получаю газету, из которой узнаю, что совет­ский космонавт прилунился.

Прихожу домой, нахожу извещение: а) меня приняли в институт; б) не приняли.

Ищу в парке свободную скамейку, чтобы про­честь газету. Под скамейкой нахожу бумажник с деньгами и документами.

Купил кресло в комиссионном магазине. При­ношу его домой. Заметил, что в одном месте отста­ет обивка. Хотел ее прибить и обнаружил спря­танные в сидении золотые вещи,

**Стр. 138**

Пришел в лес, чтобы почитать. Разложил плаш, лег на него и стал читать. Через некоторое время обнаружил, что лежу на муравейнике.

Прихожу на свидание. Ее нет. Жду и не пони­маю, почему она не приходит. Наконец выясняю, что мои часы намного отстают и я сам сильно опоздал.

Заблудилась в лесу, собирая грибы. Никак не могу найти дорогу. Выхожу на поляну и сажусь на пенек, не зная, что делать. Издалека слышится песня. Наконец мне укажут дорогу домой.

Я на военной службе. Наша часть на маневрах проходит через село, где живет моя невеста. Меня отпустили ненадолго для того, чтобы ее повидать. Я подхожу к дому, он заперт, ее нет дома. Време­ни у меня мало, и я оставляю записку. Машина сигналит, и мне пора уходить.

Получаю письмо из дома, в котором мне пи­шут, что девушка, в которую я влюблен, меня не дождалась и вышла замуж за другого.

Я — член комиссии народного контроля. Про­веряя отчетность, обнаруживаю фиктивные счета, поддельные подписи, подчистки, которыми

**Стр. 139**

расхитители народного добра прикрывают свои ма­хинации.

Заканчиваю черчение проекта. Неловким дви­жением проливаю тушь на готовый чертеж (или, рассматривая, уронила масло с бутерброда на чу­жой чертеж).

Собираюсь ехать в отпуск с женой. Получаю повестку о призыве на военную переподготовку в летнем лагере.

Девушка решила уехать с целины. Собирая вещи, она нашла кофточку, подаренную ей за хо­рошую работу. Воспоминание о чутком отноше­нии товарищей побудило ее остаться.

Начал умываться, намылился. Вдруг перестала идти вода. Ищу способа домыться.

Еду один в купе поезда. На следующей стан­ции надо сходить. Начиная собирать разложенные вещи, выяснил, что потерял ключ от запертого че­модана. Кое-как собираю вещи и схожу на оста­новке.

Сестра с мужем ушли в кино, оставив меня сле­дить за спящим грудным ребенком. Звонок по те­лефону. Сестра звонит из автомата и просит поис-

**Стр. 140**

Кать билеты, которые она оставила дома. Я начи­наю искать билеты и не нахожу их. Советую ку­пить билеты с рук. Когда разговор окончен, слу­чайно нахожу билеты. Ребенок заплакал, и я не могу уйти. Звоню товарищу и прошу его доста­вить билеты сестре.

Брат остановился в гостинице. Я пришла к не­му. Его в номере нет. По вещам определяю, что по ошибке попала в чужой номер.

Когда студенты придумывают темы этюдов, мы советуем им искать такие события, которые могли бы случиться с ними, и не перегружать действия сильными драматическими конфликтами. Этюды строятся так, чтобы на сцене был один человек. Если этюд не получился и студент не смог пове­рить в правду события и непосредственно оценить его, причиной неудачи часто является торопли­вое, неоправданное и небрежное придумывание предлагаемых обстоятельств. Когда тема этюда готова, мы не допускаем студентов сразу на сце­ну, а требуем тщательной подготовки, и если они не успели оправдать предлагаемых обстоятельств, не «обмечтали» этюда, то переносим его на дру­гое занятие. Если предлагаемые обстоятельства оправданы, то перед выходом на сцену о них надо «забыть», т. е. идти на сцену так, как мы в жизни

**Стр.141**

приходим к себе домой, на работу, к товарищу и т. д.

«Актер не должен знать, что с ним будет, ког­да он идет на сцену»1. Тогда он может принять факт так же непосредственно, как если бы он случился с ним в жизни.

Если этюд не получился, мы его не повторяем, потому что при повторении оценка и принятие факта будут лишены импровизационной непос­редственности.

Некоторые педагоги считают, что одно упраж­нение надо тщательно отрабатывать до тех пор, пока занимающийся не овладеет в совершенстве оценкой данного события. По нашему мнению, разнообразные упражнения на оценку различных событий развивают импровизационное самочувст­вие исполнителя, а это качество на первом этапе воспитания актера трудно сохранить при много­кратном повторении одного и того же упражнения.

**ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ К ПАРТНЕРУ**

До сих пор в упражнениях и этюдах принимал участие только один исполнитель. Перемена отно­шения к партнеру — первое упражнение, в кото­ром участвуют двое и более исполнителей.

Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 310.

Этот раздел упражнений воспитывает у студен­тов умение со всей серьезностью относиться к сво­ему товарищу по курсу как к незнакомцу, брату, сестре, невесте, врагу и т. д., в зависимости от за­данного отношения в этюде или роли. В жизни отношение к человеку возникает само собой, а на сцене его надо создать своим воображением. Сно­ва студенту надо ответить на вопрос: что бы я делал и как себя вел, если бы со своим товари­щем по курсу был незнаком, в ссоре и т. д. Как и в предыдущих упражнениях, мы предупреждаем, что видеть и воспринимать нужно именно своих товарищей, а не воображаемых людей, но отноше­ние к ним искать такое, какое задано в этюде.

Перед началом упражнения надо оправдать, почему я здесь нахожусь, чем занят, какие у меня взаимоотношения с человеком, если я с ним зна­ком, и т. п. В этих коротких начальных упражне­ниях событие одно, и мы не вводим никаких но­вых обстоятельств, которые изменили бы течение сценической жизни. Кроме того, в условиях урока трудно создать отношения, которые рождаются в процессе труда, поэтому мы ограничиваемся личными отношениями.

Вот пример упражнения. Летний день. На ска­мейке в парке сидят он и она: а) незнакомы, но интересуются друг другом; б) брат и сестра пос­сорились; в) муж и жена.

**Стр. 143**

Упражнения идут без слов. Отсутствие слов должно быть оправдано обстоятельствами этюда (например: незнакомы, в ссоре). Но не надо мол­чать во что бы то ни стало и превращать молча­ние в неправду. Если захочется говорить — гово­рите! В упражнении «Незнакомы» надо иметь в виду, что в жизни, когда вас кто-нибудь инте­ресует, мы редко разглядываем его впрямую, а ста­раемся наблюдать за ним так, чтобы он этого не заметил.

Когда нам ясно, что отношения найдены нерно, мы прерываем этюд и предлагаем этой же паре второе, а иногда и третье отношение. Если упраж­нение не получилось, проверяем, думали ли они на сцене по существу происходящего. Например, и упражнении «Незнакомы, но интересуются друг другом» возникли ли у него догадки по поводу нее, а также что думала она о нем. Затем повторяем ятюд, предложив думать по существу происходя­щего.

Вот еще пример этюда. Скамейка в сквере. На ней сидит девушка. У нее в сумочке сто рублей, скопленных на покупку пальто. Девушка ждет под­ругу, которая обещала помочь ей выбрать пальто. На скамейку садится молодой человек. Лицо девушки кажется ему знакомым, и он начинает вспоминать, где он ее видел. Его пристальные взгляды возбуждают в ней беспокойство.

**Стр. 144**

Она начинает бояться, как бы он не вырвал сумочку, и уходит.

Этюд не получился, потому что исполнительни­ца сразу начала наигрывать заданное отношение. Не успел ее партнер подать ей повод для беспо­койства, как она стала его бояться. Ее ошибка в том, что у нее было заранее придумано отноше­ние к партнеру, в то время как отношение должно было родиться здесь, на сцене, в зависимости от его поведения. Если бы в его поведении не было ничего подозрительного, отношение ее стало бы другим, но правдивым, естественным и возникло бы здесь, на сцене.

В других упражнениях отношения между парт­нерами могут быть заранее известными, так как люди знакомы. Например, два студента, проходя, здороваются так, как если бы: а) они были близ­кие товарищи; б) педагог и ученик; в) один был другому должен и не мог отдать долг; г) не пом­нили точно, знакомы ли, здоровались на всякий случай.

Или юноша и девушка здороваются так, как если бы она: а) была еще школьница, девочка; б) выросла и стала красивой девушкой.

Другая пара здоровается так: а) как если бы он предлагал пожениться, она ему ртказала; 6) как он поздоровался бы с врачом, который его вылечил; в) как он

**Стр.145**

поздоровался бы с девушкой, которая из брюнетки превратилась в блон­динку.

Еще этюды. Пошивочная мастерская: а) три швеи, соревнуясь, пришивают пуговицы к рубаш­кам (или метают петли) и следят за тем, кто кого обгонит; б) две швеи следят за тем, как работает третья, новенькая.

Слушают концерт пианиста он и она: а) влюб­ленные; б) ученики музыкального училища.

В приемной, в кабинете начальника две девуш­ки; а) незнакомы, хотят поступить на одно и то же место; б) вызваны к начальнику для разбора дела об оскорблении, которое одна нанесла Другой.

Девушка тренируется по художественной гим­настике в спортзале, за ней наблюдает: а) кон­курентка; б) подруга.

Приемная поликлиники. Две девушки (текст по мере необходимости): а) первая ждет приема; входит вторая; у нее очень болит зуб; первая сочувственно следит за ней и уступает свою оче­редь; б) первая ждет приема; входит вторая; у нее жар, она очень плохо себя чувствует; первая, боясь заразиться, уходит.

Приемная директора. Секретарша просматрива­ет газеты. Входит человек и садится в ожидании приема: а) секретарша, разглядывая в газете порт­реты героев труда, узнала в сидящем

**Стр 146**

одного из героев; б) по фотографии в газете узнала одно­го из героев фельетона.

Массовый этюд. Строгий преподаватель, кото­рый не позволяет разговаривать во время урока., дал письменную работу (текст по мере надобно­сти) : а) во время урока в класс входит вновь при­нятая ученица и включается в письменную работу; б) входит ученица, долго болевшая и сегодня при­ступившая к занятиям.

Эти начальные, короткие упражнения дают воз­можность понять, что такое перемена отношения к партнеру как к действующему лицу этюда или пье­сы. Такой процесс постоянно происходит в этю­дах и пьесах, за исключением тех случаев, когда отношения на сцене остаются такими же, как в жизни. Например, в жизни мы друзья, в этю­де — тоже. Но как быть, если я не могу преодо­леть своего жизненного отношения к товарищу? Например, он мне должен нравиться по условиям этюда, а я к нему равнодушна. Вопрос о том, как происходит перемена отношения, должен быть решен каждым студентом по-своему. Здесь ника­ких общих правил быть не может, и в возникнове­нии перемены отношения играют роль индивидуальные особенности творчества каждого актера.

**Стр. 147**

Во всяком случае, внешнее изображение перемены отношений никого удовлетворить не может.

Но ясно одно: если я не могу найти верного, живого отношения к партнеру, значит, мое вооб­ражение недостаточно увлечено созданием оправ­дания этого отношения. Надо расшевелить свое воображение, помочь ему. Например, рассматри­вая своего партнера, увидеть, что у него, скажем, красивые глаза или волосы, или вспомнить о ка­ком-нибудь его хорошем поступке и, развивая это отношение, прийти к тому, что он мне начнет нравиться.

Есть и другой путь: вспомнить свое отношение к человеку, который нравится, постараться пере­нести это отношение на своего партнера. А вот как перенести это отношение — студенты должны найти сами. Тут никто помочь не может, но, ве­роятно, это не так уж сложно, ибо все это на­ходят.

Необходимо отбросить предрассудок, что мож­но научить «играть» те или иные чувства. Научить играть вообще никого нельзя, говорит К. С. Ста­ниславский, и продолжает: «Каждый человек вскрывает в себе и освобождает для творчества свое зерно, свою любовь совершенно особым и неповторимым образом, составляющим его ин­дивидуальную неповторимость, его тайну. И по­этому тайна творчества одного не годна

**Стр.148**

для другого и не может быть передана как образец для подражания никому»1.

Формула «Научить играть нельзя — можно толь­ко научиться» призывает к огромной самостоя­тельной работе по изучению, осмысливанию и ос­воению элементов актерской техники примени­тельно к своей творческой индивидуальности.

Первоначальные упражнения на перемену от­ношения к партнеру дают возможность установить лишь одно отношение между действующими лица­ми. В дальнейших этюдах это отношение будет изменяться на протяжении действия. В самом деле, в жизни бывает так, что друзья ссорятся, а враги мирятся, влюбленные расходятся или навек соединяются, дети причиняют огорчения родите­лям или, наоборот, родители понимают, что дети выросли и надо относиться к ним как к взрослым людям, и т. д. Так же, как и в жизни, на сцене в столкновении интересов меняются отношения между людьми, и это изменение — одна из основ сценического действия.

**1. Беседы К. С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918 —1922 гг., записанные заслуж. артисткой РСФСР К. Е. Антаровой, М,—Л., ВТО, 1939, стр. 81**

**Стр. 149**

**ДЕЙСТВИЕ ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ ПОСТАВЛЕННОЙ ЦЕЛИ**

Каждый человек в любую минуту своей жизни, за исключением времени сна, стремится к какой-либо личной или общественной цели и совершает ряд действий ради ее достижения, т. е. выполняет поставленную перед собой задачу.

Велика ли эта цель, как, например, у К. С. Ста­ниславского, всю жизнь стремившегося найти самый совершенный реалистический метод для воплощения на сцене «жизни человеческого духа» роли и пьесы, или мала, как у ребенка, собираю­щего цветы, чтобы подарить их матери, — дости­жение цели невозможно без ряда внутренних и внешних действий.

В жизни стремление к достижению цели рож­дается само собой, в зависимости от необходимо­сти ее осуществления, исторических событий, ха­рактера человека, его склонностей, любви, нена­висти и множества причин, перечислить которые невозможно.

«Сценическое творчество—это постановка боль­ших задач и подлинное, продуктивное, целесооб­разное действие для их выполнения»1.

'К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 157.

**Стр. 150**

На сцене желание достигнуть поставленной цели возникает с помощью творческого воображе­ния. Снова если бы и предлагаемые обстоятель­ства помогут занимающемуся сделать для себя заманчивой и интересной ту вымышленную цель, которая перед ним поставлена. Тогда у него воз­никает стремление ее достигнуть — задача. Сцени­ческие задачи непременно определяются глаголом «хочу». (Например, хочу успокоить, хочу предо­стеречь, подразнить, помириться, хочу выяснить отношения и т. д.) Верная сценическая задача вызывает действия для ее выполнения.

Выполнение задачи состоит из трех элементов:

1. из стремления к цели — чего я хочу?
2. из действия — что я делаю для достижения цели?
3. из приспособления (способа) достижения цели — как я это действие осуществляю?

«Этим словом — «приспособление» — мы впредь будем называть как внутренние, так и внешние ухищрения, с помощью которых люди применя­ются друг к другу при общении и помогают воз­действию на объект»1,—определяет существо «приспособления» К. С. Станиславский.

С. Станиславский, Собр. соч., т. 2,

**Стр. 151**

Разнообразие, живость, органичность, неожи­данность, убедительность приспособлений показы­вают одаренность актера.

Цель и действие обычно определяются артис­том до выхода на сцену. Это сознательные части выполнения задачи. Например: моя цель — купить себе новый костюм; мое действие — занять день­ги, недостающие на покупку.

Приспособление полусознательно и бессозна­тельно возникает как способ преодоления тех препятствий, с которыми сталкивается артист в процессе достижения цели (выполнения задачи). Другими словами, оно зависит от тех случайнос­тей и неожиданностей, с которыми приходится сталкиваться на сцене, и проявляется в находчи­вости при выполнении задачи. Например, для того чтобы занять деньги, я прихожу к своему дяде. Но оказалось, что он заболел и мне нужно найти особенно деликатный способ попросить у него взаймы. В другом случае дядя может считать, что новый костюм это франтовство, ненужная трата денег, и мне нужно убедительно и серьезно дока­зать ему, что новый костюм мне необходим для дела, и т. д.

При выполнении задачи цель накладывает свой отпечаток на характер действия, определяет само­чувствие, в котором действует актер. Для того чтобы объяснить студентам, как меняется

**Стр. 152**

самочувствие от перемены цели и как эта новая цель меняет характер действия, мы даем следую­щие несложные упражнения на физическую задачу.

«Условимся пока иметь дело только с физиче­скими задачами,—пишет К. С. Станиславский.—-Они легче, доступнее и выполнимее...» «Верное выполнение физической задачи поможет вам соз­дать правильное психологическое состояние. Оно переродит физическую задачу в психологическую. Ведь... всякой физической задаче можно дать пси­хологическое обоснование... Пользуйтесь неопре­деленностью границы между физическими и пси­хологическими задачами»1.

Действие остается — меняется цель (хотение).

Упражнения на изменение цели действия, так же как и предыдущие, должны быть окружены тщательным и подробным составлением предла­гаемых обстоятельств. Например. Одеваюсь: а) для того чтобы идти на вечер; б) чтобы идти в больницу к больной матери.

В первом случае надо знать, что это за вечер, кто там будет, важно ли мне туда попасть и т. д.,— словом, все должно быть известно так же подроб­но, как мы это знаем в реальной жизни. Если там будет человек, который для меня важен, я буду

**1. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 161.**

**Стр. 153**

тщательно одеваться и особенно заботиться о сво­ей внешности. Обдумаю и выберу, что мне нужно надеть; если замечу какой-нибудь дефект, то по­стараюсь его устранить — зашить что-нибудь, по­чистить туфли, поправить прическу и т. д. Задача осуществлена, когда я готов к тому, чтобы идти.

Во втором случае мне важно знать, сколько времени мать лежит в больнице, тяжело ли она больна или выздоравливает, давно ли мы не ви­делись и т. д. Если мать больна серьезно, я могу проделать тот же процесс одевания, что и в пер­вом случае, и выбрать, что мне надеть, но харак­тер действия будет совсем другой. Мой вид дол­жен успокоить мать. Мысли мои также сосредо­точены на предстоящей встрече, но я полон опасений за судьбу матери, многие действия про­делываю машинально и т. д.

Или же, например, прячусь: а) чтобы спастись от погони; б) чтобы в шутку напугать подругу.

Набираю номер телефона: а) чтобы пригласить девушку на бал; б) чтобы узнать результаты при­емных испытаний. (Если номер телефона ока­жется занятым, это увеличит активность действия. Поэтому в подобных упражнениях лучше созда­вать для себя препятствия и неожиданности.)

Убираю комнату для того: а) чтобы принять важного гостя; б) чтобы приготовить ее к п риходу маляров.

Стр.154

Готовлю посылку для того: а) чтобы послать подарок брату к дню рождения; б) чтобы отослать вещи мужа, с которым разошлась.

Наливаю воды: а) чтобы принять лекарство; б) чтобы отнести человеку, которому стало плохо.

Зажигаю спичку: а) чтобы найти в темноте вещь, которую уронил; б) чтобы зажечь фитиль для взрыва фашистского склада.

Закуриваю: а) чтобы отогнать комаров; б) что­бы попробовать, стоит ли мне начать курить?

Слушаю у двери: а) чтобы определить пере­рыв во время занятий, когда можно войти; б) что­бы найти момент для эффектного появления в ве­селой компании.

Разрываю письмо: а) чтобы избавиться от лишних бумаг; б) чтобы не иметь дела с пос­лавшим.

Сажусь за стол: а) чтобы написать серьезное и откровенное письмо; б) чтобы написать шутли­вое письмо для розыгрыша товарища.

Шагаю по комнате: а) чтобы определить ее размер; б) чтобы разносить тесную обувь.

Напеваю: а) чтобы вспомнить мотив; б) чтобы подготовиться к выступлению, не мешая сосе­ду, и т. п.

Итак, перед выходом на сцену актер должен знать, для чего он приходит (его цель, задача) и что он будет делать для достижения цели

**Стр. 155**

(выполнения задачи). Приспособления родятся на сцене в зависимости от обстоятельств и преодоления препятствий. Следовательно, не надо заранее при­думывать приспособления.

**АКТИВНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ**

Всякая пьеса состоит из одного или несколь­ких действий (актов), а персонажи, выведенные в ней, называются действующими лицами. Само это название показывает, что действие является основой всего происходящего на сцене. О людях, изображаемых на сцене, мы судим главным об­разом по их действиям и поступкам. Основная идея пьесы, ее сверхзадача становится понятной в результате развития и завершения сквозного действия. Если действие движется стремительно и полно неожиданных событий, мы с повышенным интересом следим за развитием сценических стол­кновений; если же оно течет вяло, без конфликтов или нелогично, наш интерес к происходящему резко падает. Таким образом, одним из основных элементов внутреннего и внешнего сценического действия является активная, энергичная последова­тельность преодоления препятствий.

В сценическом действии должно быть отбро­шено все несущественное для выявления идеи (сверхзадачи) пьесы. Очень часто на сцене

**Стр. 156**

на протяжении получаса протекает жизнь целого дня и действующие лица не обедают, не переодеваются, не убирают комнат и т. д., —словом, не занимаются тем, что могло быть в жизни, но в данном случае несущественно для развития действия и событий акта.

В другом случае там, где это необходимо для развития действия, как, например, в «Ревизоре», Гоголь создает интереснейшую сцену, в которой голодный Хлестаков с аппетитом ест дрянной обед, с трудом выпрошенный у трактирного слуги. Но и в этом случае действие приобретает яркую ак­тивность, потому что голод Хлестакова существен для развития действия сцены.

Надо сказать, что активность действия совсем не означает быстрого темпа и торопливости. На­оборот, при большой насыщенности и напряжен­ности оно часто протекает в медленном темпе. Ак­тивность действия, как мы уже говорили, возраста­ет от преодоления тех препятствий, с которыми актер встречается на сцене.

«Жизнь, люди, обстоятельства, мы сами непре­рывно ставим перед собой и друг перед другом ряд препятствий и пробираемся сквозь них, точно через заросли»1,— отмечает К. С. Станиславский.

**1. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 156.**

157

Таким образом, активное сценическое действие не может развиваться без столкновений, без прео­доления препятствий, борьбы за достижение цели и является той основой, без которой невозможна сценическая жизнь и актерское творчество.

«Пока же постараемся понять, как научиться действовать на сцене не по-актерски — «вообще», а по-человечески — просто, естественно, органи­чески правильно, свободно, как того требуют не условности театра, а законы живой, органической природы»1.

Начиная с первых упражнений студенты со­вершали простейшие физические действия, когда они по-человечески (а не по-актерски) слушали, смотрели, осязали, освобождали мышцы, упраж­нялись на память физических действий, меняли отношение и выполняли несложные задачи. Те­перь мы подходим к упражнениям, в которых действие течет более продолжительное время: на­чинается, развивается и приходит к развязке.

Здесь первое время студенты еще не могут при­менить тех навыков, которые они приобрели на предыдущих занятиях, и мы постоянно напоми­наем, чтобы они не забывали об органике физи­ческого действия.

**1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 67.**

**Стр. 158**

Например, одна из девушек взяла такой этюд. Она вышла за город, в поле, чтобы собрать букет цветов для украшения стола. Собирая цветы, она наткнулась на солдатскую могилу. (По этим краям прошла война.) По надгробной надписи она уз­нала, что здесь похоронен ее школьный учитель, защищавший родной город. Как только она прочла надпись, цветы выпали из ее рук, слезы градом покатились из глаз, и она упала на могилу, про­стирая руки и крича. Конец этюда она провела на коленях, громко рыдая и поднимая руки к не­бу. Когда после этюда мы спросили ее, так ли она себя вела бы, если бы это случилось в дейст­вительности, она призналась, что об этом не ду­мала, а старалась показать, какой у нее большой драматический темперамент.

Как только она стала проверять, так ли она вела себя, если бы с ней это случилось в действи­тельности, ей стало ясно, что ее поведение было бы совсем другим.

Так актерское «играние чувств», наигрыш по­родили совсем неоправданную сцену, лишенную логики и подлинного действия.

«Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя рев­новать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насиловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актер­ским наигрыванием. Поэтому при выборе действия

**Стр. 159**

оставьте чувство в покое. Оно явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, лю­бовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О резуль­тате же не заботьтесь»1,— пишет К. С. Стани­славский.

У актера театра переживания, который отвер­гает изображение чувства и стремится к тому, чтобы живые человеческие чувства непроизволь­но, сами собой возникали заново на каждом спек­такле при верном создании предлагаемых обсто­ятельств, эти чувства сами рождаются в процессе действия, преодоления препятствий. Например: я прошу денег и сержусь, потому что мне отка­зывают; я прячусь от погони и боюсь, потому что меня преследуют; я объяснился с возлюбленной и радуюсь, потому что она ответила мне взаим­ностью, и т. д.

То чувство, которое возникло сегодня на спек­такле, может несколько отличаться от того, кото­рое родилось на прошлом, так как автору прихо­дится сталкиваться со своим сегодняшним наст­роением и самочувствием партнеров, немного непохожим на вчерашние. Эти небольшие измене­ния делают чувство живым и остерегают от по-

**1. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 51.**

**Стр. 160**

вторения чувств вчерашнего спектакля, не дают заштамповать их.

Для того чтобы представить себе, что такое действие для достижения цели (выполнение зада­чи), мы приводим отрывок из повести М. Горь­кого «Мать». В этом отрывке Ниловна помогает революционеру, бежавшему из тюрьмы, скрыться от полиции:

*- Смотрите, нет ли шпионов!— тихо сказала женщина.*

*— Знаю!..— ответила ей мать не без гордости.*

*Выйдя из ворот, она остановилась на минуту, поправляя платок, и незаметно, но зорко оглянулась вокруг. Она уже почти безошибочно умела отличить шпиона в уличной толпе...*

*На этот раз она не заметила знакомого лица и не то­ропясь пошла по улице, а потом наняла извозчика и велела отвезти себя на рынок. Покупая платье для Николая, она жестоко торговалась с продавцами и, между прочим, руга­ла своего пьяницу мужа, которого ей приходится одевать чуть не каждый месяц во все новое. Эта выдумка мало дей­ствовала на торговцев, но очень нравилась ей самой,— доро­гой она сообразила, что полиция, конечно, поймет необхо­димость для Николая переменить платье и пошлет сыщи­ков на рынок. С такими же наивными предосторожностями она возвратилась на квартиру Егора, потом ей пришлось провожать Николая на окраину города. Они шли с Нико­лаем по разным сторонам улицы, и матери было смешно и приятно видеть, как Весовщиков тяжело шагал, опустив го­лову и путаясь ногами в длинных полах рыжего пальто, и как он поправлял шляпу, сползавшую ему на нос. В одной из пустых улиц их встретила Сашенька, и мать, простясь с Весовщиковым кивком головы, пошла домой.*

**Стр. 161**

В этом отрывке цель (задача): хочу помочь революционеру-большевику скрыться от полиции.

Действие: купить ему одежду и проводить его. К процессе действия возникают приспособления, которыми преодолеваются препятствия. Здесь они таковы: а) поправляет платок, чтобы скрыть то, как она зорко оглянула улицу; б) взяла извозчи­ка, чтобы избежать слежки; в) рассказывала тор­говцам, что покупает одежду для пьяницы мужа; г) так же осторожно возвращалась; д) провожая Николая, шла по другой стороне улицы; е) про­стилась с ним кивком головы. Чувства, которые возникли у матери, когда ее задача была почти выполнена: «ей было смешно и приятно видеть, как Весовщиков тяжело шагал, опустив голову и путаясь ногами в длинных полах рыжего пальто...»

Еще раз напоминаем, что поведение и поступ­ки Ниловны вызваны теми предлагаемыми обсто­ятельствами, которые вызвали описанное действие.

Сценическое действие приобретает наибольший интерес, когда оно протекает в общении с партне­рами (взаимодействии), которое чаще всего встре­чается в сценических положениях.

*ОБЩЕНИЕ С ПАРТНЕРОМ (ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ)*

До сих пор мы проходили упражнения и этю­ды, в которых занимающийся был один на сцене. Только в упражнениях на «перемену отношения к партнеру» возникали парные упражнения, и, по существу, уже были моменты общения с партнером.

Что же такое сценическое общение (взаимо­действие)? «Процесс отдачи и восприятия чувств и мыслей двух или нескольких лиц», — так опреде­ляет существо сценического общения К. С. Ста­ниславский.

Когда двое или более актеров находятся на сцене, между ними возникает взаимодействие, каждый борется за достижение цели, выполняет свою задачу.

«На своего партнера,— говорил Е. Б. Вахтан­гов,— мы действуем силой своего «я», не только словами и внешностью, а всем своим существом. Это воздействие моего «я» на «я» моего партнера мы будем называть «общением»1.

К. С. Станиславский указывает, что в процессе общения существует не только мое воздействие на

1 Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 286.

**Стр. 163**

партнера, но и восприятие воздействия партнера на меня (взаимодействие) — «...без этих моментов восприятия или отдачи нет общения на сцене»1.

В процессе общения я должен воздействовать на моего товарища по курсу и воспринимать его противодействие в новых сценических отношени­ях так, как если бы он был моим братом или на­чальником, был мне незнаком и т. д. Но общаюсь я не с воображаемым братом и т. д., а со своим товарищем, с его живым «я», относясь к нему так, как если бы он был моим братом.

«Если мой партнер играет короля, то я к нему, к своему товарищу, отношусь как к королю, а воз­действую на него как на товарища, а не предста­вляемого короля... Я должен приспособляться всегда к живому, текущему»2.

Процесс общения может быть только тогда живым, если он возникает «сейчас», «здесь», каж­дый раз по-новому, в зависимости от восприятия тех обстоятельств и противодействия, которые возникают на сцене в момент общения.

Живое общение с партнером, возникающее тут же на сцене, отличает актера театра ремесла главным объек-

**1К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 251.**

**2Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр. 286.**

**Стр.164**

том общения является зритель, а, обращаясь к пар­тнеру, он лишь передает внешнюю форму об­щения.

Для актера театра представления, демонстри­рующего зрителю раз навсегда приготовленный дома и на репетиции рисунок роли, также не нужен процесс живого общения, так как случай­ности, возникающие на каждом спектакле, могут отвлечь его от показа той внешней формы, в ко­торую вылились чувства и действия образа. Такие актеры в домашней работе прибегают к вообра­жаемому партнеру и стараются общаться с пустым местом. Привыкнув к такому неправильному об­щению, они ставят между собой и партнером мни­мый, мертвый объект — пустое место.

«Какая мука играть с актерами, которые смо­трят на вас, а видят кого-то другого и применя­ются к нему, а не к вам!»— остерегает от такого неправильного общения К. С. Станиславский и повторяет дальше: «Я усиленно настаиваю на том, чтобы ученики не общались с пустышкой, а упражнялись с живыми объектами и притом под присмотром опытного глаза»1.

Если мы будем на сцене видеть, слышать, ду­мать и действовать так же, как в жизни, то сможем

**1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. *2.* стр. 258.**

**Стр.165**

уловить мельчайшие изменения в настроении партнера, иногда выражающиеся в почти незамет­ных признаках.

Например, вы встречаете товарища и видите, что он чем-то сильно расстроен. «Что с тобой?»— спрашиваете вы. «Ничего»,— отвечает он и улы­бается, показывая, что ничего не произошло, а вы за этой улыбкой чувствуете, что ему плакать хо­чется.

Таким образом, общение, тесно связанное со сценическим вниманием, умением заинтересовать­ся партнером, дает возможность собрать материал, опираясь на который можно преодолевать проти­водействие партнера.

В начале общения необходимо привлечь вни­мание своего партнера. Студенты иногда пропу­скают первый момент — начало общения. Им ка­жется, что партнеры обязательно должны их слу­шать, а это не всегда бывает. Если этот первый момент завоевывания внимания партнера выпал, общения не получится.

Общения не получится также, если студент, стремясь идти по сюжетной линии этюда, не оценивает живого отношения и состояния парт­нера.

Например, по условиям этюда партнер должен со мной поссориться. Но он не накопил доста­точных поводов для серьезной ссоры и только

**Стр. 166**

дуется «на меня. Это живое отношение я должен преодолевать. Пусть этюд повернется и пойдет совсем не так, как это было условлено. Это — им­провизация, в которой все должно возникнуть по живому, логически и последовательно здесь же, на сцене. Если же, не обращая внимания на оцен­ку самочувствия партнера, возникшую на сцене, я буду втискивать себя в заранее придуманную схему, то ничего, кроме неправды, не получится.

Предварительное знание содержания этюда иногда толкает студента на то, чтобы он, выйдя на сцену, сразу «понял» все взаимоотношения и события, которые там произошли. В жизни так бывает очень редко. Вначале возникает оценка события, появляется догадка, предположение, и только после выяснения существа дела, его при­чин, деталей делаются выводы. Этот процесс самое простое человеческое действие, которое нам при­ходится постоянно проделывать в жизни, но, как только мы попадаем на сцену, детали и последо­вательность этого действия забываются. Поэтому студентам надо «забыть» о сюжете этюда и идти ка сцену так, как если бы они не знали того, с чем они там столкнутся, а знали бы только предлагаемые обстоятельства и то, ради чего они сюда пришли.

«Партнер никогда не должен говорить парт­неру, что он будет делать на сцене, — писал

**Стр. 167**

Е. Б. Вахтангов.— Все на сцене должно быть не­ожиданным, и реагировать нужно так, как реагируется»1.

Иногда студенты понимают общение как необ­ходимость старательно смотреть в глаза друг дру­гу. Надо объяснить им, что общаться можно и не глядя друг на друга, и такое общение бывает очень часто.

«Люди стараются всегда общаться с живым духом объекта, а не с его носом, глазами, пуго­вицами, как это делают актеры на сценох, — писал К. С. Станиславский.

Кроме того, общение в жизни обычно проте­кает легко, без особого напряжения, без излиш­ней старательности, кроме моментов большой опасности или важности. На это нужно обратить внимание студентов, чтобы они постарались с та­кой же малой затратой энергии общаться на сцене.

Общение на сцене должно быть беспрерывным. Еще Щепкин заметил: «Помни, что на сцене нет совершенного молчания... Когда тебе говорят, ты слушаешь, а не молчишь».

Но на сцене очень часто актеры, закончив свой текст, не слушают партнера, начинают говорить,

**1 Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр.310.**

**2 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 255.**

**Стр168**

только услышав конец реплики партнера. Такое поведение на сцене совершенно неправильно. Необходимо воспринимать то, о чем говорит или что делает партнер, понять, проверить, прав ли он, и затем, в ответ на его мысль, согласиться или отвергнуть ее. Таким образом, в момент речи или физического действия партнера я живу активной внутренней жизнью, ищу решение, как поступить дальше, и чем глубже будет восприятие, тем силь­нее затем будет мое воздействие на партнера.

«Играть надо не для публики, не для себя, а для партнера»,— учит К. С. Станиславский, на­поминая о чрезвычайной важности общения в ис­кусстве актера.

Основная сила воздействия театра заключена в общении действующих лиц, которое вовлекает зрителя в гущу событий пьесы. Таким образом, крепкая взаимосвязь с партнером является усло­вием, заставляющим зрителя с еще большим ин­тересом следить за развертыванием действия.

Этюды на общение с партнером ведутся от лица студента. В них еще нет подхода к пере­воплощению, нужно ответить на вопрос: что бы я сделал и как поступил, если бы оказался в та­ких-то и таких-то предлагаемых обстоятельствах. («Я» в предлагаемых обстоятельствах.) Поэтому выбор тем должен соответствовать жизненному опыту студентов и не ставить их в такие

**Стр169**

обсто ятельства, о которых они ничего не знают или которых не могут охватить своим воображе­нием.

Эти этюды, по существу, являются малень­кими пьесками, сюжет которых придуман самими студентами или педагогами. Текст в них не уста­новлен и должен родиться сам собой в процессе действия. Это — импровизация, т. е. в этих этю­дах не предрешено поведение участников и оно меняется в зависимости от обстоятельств, возни­кающих тут же на сцене. Все ранее пройденные элементы собираются воедино в этих этюдах и являются основой творческой импровизации.

Цель этих этюдов помочь студентам применить все пройденное на практике в процессе сцени­ческого действия и общения.

«Правильное внутреннее сценическое само­чувствие постоянно колеблется и находится в по­ложении балансирующего в воздухе аэроплана, который нужно постоянно направлять... То же происходит и в нашем деле...

Допустим, что артист чувствует себя прекрасно на подмостках, во время творчества. Он владеет собой настолько, что может, не выходя из роли, проверять свое самочувствие и разлагать его на составные элементы. Все они работают исправно, друг другу помогая. Но вот происходит легкий вывих, и тотчас же артист «обращает очи внутрь

**Стр.170**

души», чтоб понять, какой из элементов самочув­ствия заработал неправильно. Осознав ошибку, он исправляет ее. При этом ему ничего не стоит раздваиваться, то есть, с одной стороны, испра­влять то, что неправильно, а с другой — продол­жать жить ролью»1,— пишет К. С. Станиславский.

Если вы во время исполнения этюда почувст­вуете, что «зажаты», определите, где у вас за­жим, то вам удастся освободить эти мышцы. Если вы поймете, что ваше внимание ослабилось и вы не понимаете того, что говорит вам партнер, проделайте упражнение на собирание внимания на объекте-точке, остановив на минуту течение действия или улучив удобный момент. Один эле­мент потянет за собой другой, и вы снова «впра­витесь» в верное сценическое самочувствие.

Такое раздвоение сознания актера сопровож­дает сценическое действие. Актер должен быть предельно увлечен происходящим на сцене, но какая-то часть его сознания свободна от увле­чения и контролирует качество исполнения роли.

«Я никогда не бываю на сцене один,— пишет Ф. И. Шаляпин.— На сцене два Шаляпина. Один играет, другой контролирует. «Слишком много слез, брат,— говорит корректор актеру.— Помни

**1. К.С. Станиславский, собр. Соч., т.2, стр.328**

**Стр.171**

что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь сле­зу». Или же: «Мало, суховато. Прибавь»1.

Не забывайте, что при этих сухих приказах «второго» Шаляпина «первый» Шаляпин плачет искренними слезами.

Но актерское сознание (второе «я» актера) не должно чрезмерно контролировать течение игры. Если оно будет вмешиваться слишком часто, это засушит исполнение роли, сделает его холодным, рассудочным.

Необходимо, чтобы актерское раздвоение по­могало исполнителю увлечься сценическим дей­ствием и обрести верное самочувствие. Самой большой радостью для второго «я» актера явля­ется ощущение, что он играет хорошо, верно, ув­леченно и правдиво живет на сцене. Исправление ошибок, возникающих во время игры, должно осуществляться по мере их возникновения и по­мочь выравниванию того сценического самочув­ствия, при котором все удается и игра на сцене доставляет удовольствие. Первоначально испра­вление ошибок идет сознательно, но практика должна приучить занимающихся к автоматическо­му налаживанию сценического самочувствия.

«Элементы самочувствия нуждаются в

**1 Федор Иванович Шаляпин, т. I, М., «Искусство», 1957, стр. 303.**

**Стр. 172**

постоянном регулировании, которое в конце концов то­же приучаешься делать автоматически»',— учит К. С. Станиславский,

Этот автоматизм достигается практикой, при­вычкой и постепенным переходом от сознатель­ного применения приемов к подсознательному регулированию связи элементов.

Найдя тему этюда и оговорив сюжет, его участники должны поставить перед собой вопрос: ради чего его играть? Что мы этим этюдом ска­жем зрителям? То есть вопрос о сверхзадаче.

Конечно, в ученических этюдах еще трудно ставить в полном объеме вопрос о сверхзадаче, но надо его ставить в тех пределах, которые по­зволяют простенькие темы и сюжеты начальных упражнений.

Ответ на вопрос, ради чего играть этот этюд, может помочь воспитать у студентов настоящие серьезные чувства: любовь к Родине и партии, коммунистическое отношение к труду, чистоту и поэтичность взаимоотношений между юношей и девушкой, честность в борьбе с отрицательными явлениями жизни и т. п. Вопросы морального ко­декса коммунизма, борьбы за мир также должны

**1 К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр. 328.**

**Стр.173**

находить свое посильное отражение в этих не­сложных начальных упражнениях. Воспитание художественного вкуса студентов также зависит от выбора тем и сюжетов этюдов.

Поскольку в этих этюдах действие идет «от себя», мы не даем студентам этюдов, в которых они совершают аморальные поступки, так как они еще не могут овладеть образами отрицательных персонажей, которых надо осудить или высмеять. Например, два студента проспали и не пошли в институт. Чтобы оправдать свое отсутствие, один из них вызвал врача и прикинулся больным. Врач ставит ему градусник. Второй студент отвлекает внимание врача, а первый в это время накола­чивает градусник. Обманутый врач выдает сту­денту бюллетень и уходит. Тогда первый студент спрашивает у второго, как он выкрутится и оп­равдает свой неприход. Второй студент торжест­вующе показывает бюллетень, который он украл у врача, в то время, когда тот осматривал первого студента. Оба танцуют победный танец.

Или: в общежитии две студентки, зная, что третья ведет дневник, в ее отсутствие находят его и, смеясь, начинают читать. Во время чтения вхо­дит студентка — автор дневника, вырывает его и ударяет одну из читавших.

Такие этюды и им подобные должны быть резко осуждены, как бы хорошо они ни

**Стр. 174**

исполнялись. В самом деле, в первом этюде студенты по-обывательски любовались своим лихачеством, не чувствуя мерзости своих поступков, а во втором совершали некрасивые поступки и просто дра­лись. Где же здесь «ради чего», сверхзадача и какой вывод могут сделать зрители? Здесь нет никакой идейно-художественной цели, и такие этюды, с нашей точки зрения, не имеют права на существование в начальный период воспитания молодых художников сцены, когда они еще не подошли к перевоплощению.

**ЭТЮДЫ НА ОБЩЕНИЕ В УСЛОВИЯХ ОПРАВДАННОГО МОЛЧАНИЯ (МИМОДРАМЫ)**

Начальные этюды на взаимодействие с партне­ром (мимодрамы) мы проводим в условиях оп­равданного молчания, ставя участников в такие предлагаемые обстоятельства, при которых обще­ние может быть бессловесным или ограничи­ваться минимумом слов, необходимых для пово­рота действия. Если сразу дать возможность участ­никам этюда много говорить, то по большей части у них получается болтовня. Мы стараемся подвести учеников к моменту рождения слова, когда оно становится необходимым действием, на­правленным к достижению цели. Начальные

**Стр.175**

этюды строятся так, что только в конце их возникает несколько слов. На этом этюд прерывается препо­давателем. В начальных этюдах бессловесное общение должно быть естественным, нарочно молчать не нужно — если захотелось, можно и го­ворить.

Общение в условиях оправданного молчания существенно отличается от пантомимы, у которой есть свой условный язык жестов, поз и мимики. Пантомима к этим этюдам никакого отношения не имеет, и, если она появляется, ее нужно не­медленно убирать. В бессловесном общении ни­каких условностей нет, действие течет так же, как если бы все происходило в реальной жизни, в тех обстоятельствах, когда говорить не нужно или нельзя.

Для того чтобы показать, как протекает бес­словесное общение, мы приводим отрывок из «Мо­лодой гвардии» А. Фадеева, в котором мальчик Сашко помогает Екатерине Павловне перейти ли­нию фронта гитлеровцев.

Мягкий снег бесшумно сдавал под ногами, слышно было только, как шуршат по стерне валенки. Потом стерня кон­чилась. Сашко оглянулся, сделал рукой знак подойти. Когда Катя приблизилась к нему, он присел на корточки и пока­зал, что она должна сделать го же. Она просто села на снег в своем полушубке. Сашко быстро указал пальцем на нее и на себя и провел но снегу черту на восток. Он быстро

**Стр. 176**

нагреб острую грядку из снега поперек только что прове­денной им линии. Катя поняла, что он начертил линию их пути и препятствие, которое им предстояло преодолеть. Потом он убрал жменьку снега из грядки в одном месте и жменьку в другом, сделав как бы два прохода в грядке, отметил костяшками пальцев пункты укреплений по обеим сторонам проходов и провел линию сначала через один проход, потом через другой. Катя поняла, что он показы­вает две возможности их пути. Она кивнула головой, и они

пошли.

Так дошли они до густой повители колючей проволоки. Сашко сделал знак, чтобы Катя легла, а сам пошел вдоль проволоки.

Вскоре его не стало видно.

Она так долго лежала без движения, что ее начал проби­рать озноб. Время шло, а Сашко все не было...

Она услышала мягкий звук валенок по снегу, и Сашко подошел к ней. С жадностью вперила она взор свой в его лицо — что же несет он ей? Он только выпростал из рука­вов кисти рук и сделал жест отрицания: «Здесь пройти нельзя». Жест этот сразил ее. Мальчик посмотрел на Ека­терину Павловну — глаза их встретились, и вдруг улыбнул­ся. Он понял все, что происходит с Екатериной Павловной, и улыбка его сказала: «Ничего, что здесь пройти нельзя, мы пройдем в другом месте...»

Здесь молчание оправдано близостью врага, и оно полно содержания, активного действия и острых переживаний.

Как видите, бессловесное общение (мимодрама) может быть очень выразительным, но мы еще раз напоминаем, что не нужно стараться

**Стр. 177**

разгоиаривать жестами, подобно глухонемым. Надо вести себя так, как того требуют предлагаемые обстоятельства, которые вместе с задачами должны быть созданы до начала этюда.

Хотя мы привели в учебных целях пример бес­словесного общения, взятый из литературного произведения, темы этюдов следует искать в жиз­ни. Тогда они избегнут налета «литературщины», который возможен, если тема взята из книги.

«В этюдах, где участвуют более чем один, не вводите условием «физическое действие по па­мяти»,— советует Е. Б. Вахтангов. Другими сло­вами, в них нужно пользоваться настоящими или бутафорскими предметами.

Вот примеры таких этюдов.

«На уборочной»

Бригада студенток на уборочной. Изба, отдан­ная под общежитие. Постели или тюфяки на полу. Одна из студенток больна, заснула. Другая дежу­рит возле нее, сменяя компрессы и охраняя ее покой. Возвращается после работы третья. Видя, что больная спит, она, стараясь не шуметь, приво­дит себя в порядок. Затем показывает второй письмо, пришедшее для четвертой, и кладет пись­мо на ее постель. Возвращается четвертая, подру­ги указывают ей на письмо. Она читает и дает письмо подругам. Подруги читают (в письме же-

**Стр. 178**

них извещает, что завтра будет проездом в го­роде).

Входит бригадирша и садится у столика, за­полняя листки учета. Подруги подбивают четвер­тую просить отпуска. Она отказывается, но по­други вырывают письмо и показывают бригадир­ше. Бригадирша отпускает ее в город. Тогда она, с помощью подруг, начинает собираться. В это время больная проснулась. (Молчание было оп­равдано боязнью разбудить больную.)

В этих этюдах мы придаем большое значение возникновению мыслей по существу происходя­щего, дающих толчок к действию. Возникнове­ние этих мыслей опирается на тщательное и под­робное создание предлагаемых обстоятельств. Дежурящая около больной должна знать, был ли врач и что он сказал, далеко ли больница, есть ли транспорт. Если больница далеко, транспорта нет, температура повышается, то ответственность возрастает,— у нее будут причины искать выход из создавшегося положения, и отсюда возникнет много внутренних действий и мыслей.

«Прежде чем принять решение, человек до последней степени активно действует внутри себя, в своем воображении: он видит внутренним зре­нием, что и как может произойти, он мысленно выполняет намечаемые действия.

**Стр. 179**

Мало того, артист физически чувствует то, о чем думает, и едва сдерживает в себе внутренние позывы к действию, стремящиеся к внешнему воплощению внутрен­ней жизни»1,— пишет К. С. Станиславский.

А студентка, получившая письмо от жениха, должна знать, что работы осталось много, что одна из бригады больна и оставшимся трем де­вушкам придется работать за пятерых, но если она не воспользуется отпуском, то очень долго не увидит своего жениха. Если она все это учтет, то решение вопроса для нее станет затруднитель­ным. Как же должна отнестись она к тому, что бригада ее отпускает, беря на себя часть ее ра­боты?

Оправданное отсутствие слов в этюде должно приучить участников его к активному внутрен­нему действию. Когда внутренняя активность рождает слова, мы даем им говорить, но прекра­щаем этюд, как только чувствуем, что может на­чаться болтовня и эти слова могли бы не гово­риться.

То владение элементами актерского мастер­ства, которое было выработано на предыдущих занятиях, должно быть использовано во время исполнения этюда.

**1. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 2, стр.197**

Если этюд не получился, «дело в большинстве случаев ясно — то актер не чувствует объекта, то не понимает задачи органически, то напряжен и т. д.»1,— говорил Е. Б. Вахтангов. И действи­тельно, участники этюда должны освобождаться в моменты физического напряжения, собирать вни­мание на объекте, тщательно проделывать физи­ческие действия с предметами. Отношение ко вре­мени и месту действия создает атмосферу и само­чувствие, увлеченное выполнение задачи и об­щение придадут органику действию и т. д. Один элемент потянет за собой другие, исполнитель этюда почувствует, что он выправился, и начнет получать удовлетворение от сценической жизни.

**«На экзамене в 10 классе»**

Экзамен по математике. Преподаватель за столом. Экзаменующиеся сидят поодиночке, и их парты отставлены далеко друг от друга. Остались только три девушки. Две решили задачу, но за­держиваются нарочно, потому что третья, их по­друга, явно не может решить задачи. Они пробуют подбросить ей шпаргалку, но та желает решить задачу самостоятельно, не прибегая к обману. Наконец задача решена самостоятельно. (Оправ­дание молчания — обстановка экзамена.)

1 Е. Б. Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, стр.131.

**Стр. 181**

*«Ссора»*

Общежитие. Две кровати, стол. Два товарища поссорились и не разговаривают. Один из них возвращается и начинает заниматься. Ему нужна книга, которая есть у соседа по комнате. После некоторого колебания он ее берет и начинает чи­тать, вынув вложенный в нее листок. Слышны шаги соседа. Он быстро кладет книгу на место, не успев вложить листок, и ложится на кровать, делая вид, что уснул. Сосед видит, что из книги вынут листок, понимает, что книга нужна первому для занятий, кладет ее на стол и уходит. Первый, незаметно наблюдавший за соседом, берет книгу и, когда сосед возвращается, мирится с ним.

Примечание. В этюдах, где встречается ссора и примирение, участники довольно часто упускают момент выяснения, насколько обе стороны готовы к ликвидации ссорь!. Обычно это длительный процесс, в котором надо многое в себе преодолеть, почувствовать свою неправоту и найти повод к примирению.

*«Передача по телевидению»*

Новая квартира рабочей семьи показывается по телевидению. Пока диктор ведет репортаж, помощник режиссера без слов указывает членам семьи, куда садиться и что делать. Реквизиторы телевидения обставляют стол. Все готовятся к пе­редаче. Неожиданно выясняется, что одного из

**Стр. 182**

участников нет. Он вышел покурить. Его нахо­дят и в панике сажают на чужое место. Наконец все приходит в порядок, и можно начинать пере­дачу. (Молчание оправдано чувствительностью микрофона.)

«У телефонной будки»

Девушка болтает по телефону в будке теле­фона-автомата. Подбегает молодой человек. Ему надо срочно позвонить по телефону, и он с не­терпением ждет, когда пройдут положенные три минуты разговора. Затем начинает стучать в дверь будки. Девушка увлечена разговором и возмущена его вмешательством. Молодой человек теряет тер­пение и наконец требует прекратить разговор. Девушке приходится уступить его требованию.

«Переезд на новую квартиру»

Ребенок спит. Родители переезжают на новую квартиру. Пришла машина, и начинается осто­рожный вынос вещей, очень тихо, молча, чтобы не разбудить ребенка. Почти все вещи вынесены, и родители прощаются со старой квартирой. За­тем осторожно уносят спящего ребенка.

«У родильного дома»

Муж, находящийся на улице, знаками разго­варивает с женой, сидящей у окна родильного

**Стр. 183**

дома. Она показывает ему, что чувствует себя хо­рошо, но боится строгой медсестры. Вдруг она исчезает в окне. Муж делает вид, что прогули­вается по улице. В окне снова появляется жена и показывает ему новорожденного. Муж в восторге. В окне появляется строгая медсестра, уводит жену и требует, чтобы муж ушел.

«В читальном зале»

Читальный зал библиотеки. За столом занима­ются две девушки. Входит молодой человек, зна­комый одной из девушек, и садится за этот же стол. Девушка на него обижена и намеренно его «не видит». Молодой человек растерян и пытается привлечь ее внимание, но это ему не удается. Подруга незаметно наблюдает за обоими. Моло­дой человек пишет записку, кладет ее перед оби­женной девушкой и выходит из зала. Девушка не хочет читать записку, но подруга заставляет ее прочесть и уговаривает (без слов) выслушать объ­яснения молодого человека. Девушка идет к нему для решительного объяснения.

« Товарищи»

Два. студента подглядывают в щелку двери за тем, как сдает зачет их товарищ.. Им приходится иногда делать вид, что они готовятся к зачету, чтобы их не прогнали. Затем один влезает на дру-

**Стр. 184**

того, чтобы увидеть через верхнее стекло, как идет сдача зачета. Кто-то идет. Оба прячутся. Вы­ходит товарищ, сдавший зачет, они возвращаются и его поздравляют.

«Птицелов»

Сцена изображает опушку леса. Поют птицы. Тихо входит юноша с сеткой для ловли птиц или с силками. Он выбирает место, устанавливает сет­ку, рассыпает приманку и подманивает птиц ду­дочкой. В глубине сцены, собирая ягоды, появля­ется его знакомая. Она заинтересовывается ловлей и, боясь напугать птиц, знаками просит разреше­ния принять участие в ловле. Птицелов соглаша­ется, передает ей веревочку, а сам подманивает птицу. В напряженном ожидании ловли девушка слишком рано дергает веревочку, и птица уле­тает. Птицелов расстроен, и девушка, чувствуя себя виноватой, уходит. (Текст был в конце этю­да. Оправдание молчания — обстановка ловли.)

«Геологи»

Общая комната в таежной гостинице. На одной из кроватей спит человек. Уборщица тихо вводит двух геологов, только что вернувшихся из похода, стелит им постели и уходит. Один из них начи­нает просматривать принесенные с собой образцы

**Стр. 185**

пород, и ему кажется, что в одном из образцов он увидел тот минерал, который они давно и упор­но ищут. Он говорит об этом товарищу; тот при­водит из другой комнаты поднятую с постели лаборантку с микроскопом. В микроскоп ясно видно, что нужный минерал найден. Бурная ра­дость геологов разбудила спящего, который ока­зался их начальником.

«5 ложе»

Идет концерт пианиста." В ложе сидит жена, ожидая мужа, который опаздывает. На месте мужа временно сидит консерваторка, проверяющая по нотам, как играется вещь. Сзади пара любителей музыки, восторженно оценивающих игру пиани­ста. Появляется опоздавший муж. Консерваторка освобождает его место. Муж пришел прямо с ра­боты, торопился и никак не может отдышаться и прийти в себя. Жена сердится, ей неловко перед соседями, а муж только разводит руками в ответ на молчаливые упреки жены. Наконец жена успо­каивается, и они начинают слушать музыку. В ли­рическом месте усталый муж начинает засыпать. Жена его будит и, чтобы он снова не заснул, дает ему конфету. Конфета попадает не в то горло, и муж начинает кашлять, мешая всем слушать. На­конец он уходит, сопровождаемый негодующим шипением соседей.

**Стр. 186**

«Подарки»

Мать и отец, стараясь не разбудить спящего сына, готовят ему подарки к завтрашнему дню рождения. Между ними возникает несогласие по поводу порядка подношения подарков. Наконец недоразумение улаживается, и довольные родите­ли уходят. Сын проснулся и занялся разглядыва­нием подарков. За этим занятием его застает мать.

«В радиостудии»

Радиостудия. Диктор объявляет номер и пуска­ет запись музыки. Артистка, которая должна чи­тать вслед за музыкой, запаздывает. Взволнован­ный диктор без слов советуется с звукооперато­ром, находящимся в операторской, отделенной от студии толстым, звуконепроницаемым стеклом, о том, что делать. Звукооператор показывает дик­тору, где находится резервная запись, и предла­гает приготовить ее. Наконец прибегает запоздав­шая актриса. Есть еще несколько минут. Между диктором и актрисой происходит бессловное объ­яснение. Музыка кончается. Диктор объясняет, что будет читать актриса. Она начинает свое высту­пление. (Молчание оправдано чувствительностью микрофона.)

**Стр. 187**

«Из отпуска»

Рано утром вернулись из отпуска молодожены. Они предполагают, что родители еще спят, и, ста­раясь не шуметь, готовят им в подарок привезен­ные с юга фрукты и вино. Наконец молодая при­водит себя в порядок, и муж идет будить своих родителей. Оказалось, что они уехали на вокзал встречать молодых и разминулись с ними.

«Минеры»

Два минера, снабженные миноискателем, про­веряют, не заминирована ли брошенная немцами квартира. После внимательного поиска они нахо­дят мину под диваном. Начинается напряженный процесс ее разминирования. Наконец она обез­врежена, и минеры могут закурить.

«Соловей»

Скамейка в саду. Поет соловей. Тихо входит молодая пара. Девушка внимательно слушает пе­ние соловья. Юноша хочет объясниться, но де­вушка его останавливает, боясь спугнуть певца. Юноша снова пытается найти возможность для объяснения, но девушка снова не дает ему начать, оттягивая решительный момент. Из дома мать зо­вет девушку домой. Девушка некоторое время не отвечает матери, а затем, когда юноша пытается

**Стр. 188**

ей что-то сказать, убегает домой. (Оправдание молчания — пение соловья.)

Примечание. Этот этюд может прозвучать сенти­ментально, если в нем не будет найдено активного внутрен­него действия. Сказать в первый раз о своих чувствах совсем не легко. Для этого нужно преодолеть внешние и внутрен­ние препятствия. В описании этюдов мы не излагаем тех сверхзадач, ради которых играли этюды исполнители. Если кто-нибудь захочет повторить тему этого этюда, ему нужно найти свою сверхзадачу. У нас она формулировалась так: сохранение чистоты отношений между юношей и девушкой. Отсюда вытекали и задачи: юноша не хотел быть бестакт­ным, а девушка не хотела разрушать очарование этой минуты.

«Сортировка семян»

На сцене стол, за которым сидят несколько девушек, сортирующих семена. Работая, они поют песню. Одна из девушек встревожена тем, что долго не получает писем от своего жениха. За окном появляется молодой солдат, робко загля­дывающий через стекло. Кто-то из сидящих за столом замечает его и, не прерывая песни, пока­зывает на него всем, кроме задумавшейся девуш­ки. Бригадир, понимая, что солдат стесняется вой­ти, незаметно посылает за ним одну из сорти­ровщиц, а сам ставит возле грустящей девушки большой мешок с семенами, чтобы скрыть от нее появление солдата. Его тихо вводят в избу и са-

**Стр. 189**

жают рядом с мешком. Затем мешок убирают. Девушка узнает приехавшего на побывку жениха. Остальные, смеясь, уходят, оставляя их вдвоем.

« Туфли»

Две подруги поссорились. Одна лежит на посте­ли и, читая книгу, готовится к зачету. Вторая при­бегает, она очень торопится, осталось мало вре­мени, а у нее билет в театр. В спешке сборов вторая ломает каблук и не может уйти в театр в тапочках. Первая сжалилась над ней и молча отдала свои выходные туфли. Примирение состо­ялось, и довольная студентка умчалась в театр.

«Беспокойный ребенок»

Мужу и жене необходимо ненадолго уйти из дома. В колыбельке маленький ребенок. Жена его укачивает, надеясь, что ребенок проспит до их возвращения. Наконец ребенок уснул. Родители тихо оделись и двинулись к выходу. Ребенок на­чал кричать. Муж и жена по очереди его ука­чивают, наконец он успокоился и заснул. Роди­тели ушли. Ребенок снова заплакал, и родителям пришлось вернуться с лестницы. Они сильно за­паздывают, и муж приводит соседку, которая согласилась на время их ухода присмотреть за ре­бенком.

**Стр.190**

«В Люксембургском саду в Париже»

Две скамейки. На одной сидит человек и чи­тает книгу. Появляется девушка, садится на ска­мейку и начинает читать книгу. Затем огляды­вается, достает что-то из книги и прикрепляет за своей спиной к скамейке. Человек с газетой ухо­дит. Девушка убегает. На скамейке плакат «Бун­десвер, вон из Франции!».

«Разведчики»

Поле. Посреди бугор. Ползут двое разведчи­ков. Они подползают к бугру и начинают наблю­дение. Затем один из них с миной ползет в сто­рону гитлеровцев. Другой наблюдает за ним, го­товясь выручить его в случае надобности. На­конец первый возвращается, протягивая за собой шнур. Они слушают некоторое время и, услышав шум машин, поджигают шнур. Мост взорван. Со стороны гитлеровцев стрельба. Первый разведчик ранен, второй его уносит вместе с оружием. (Оп­равдание молчания — близость врага.)

«Посылка» '

В общежитии два студента спят. Приходит тре­тий, принося с собой посылку из дома. Стараясь не разбудить спящих, он тихонько ее распаковывает. Его товарищи просыпаются, видят, как он тихо

**Стр. 191**

распаковывает посылку, и, предполагая, что он не хочет их угостить, делают вид, что спят. Когда третий студент на минуту выходит из комнаты, оба вскакивают и осматривают посылку. Заслы­шав шаги третьего, они снова укладываются в по­стели. Третий их «будит» и угощает.

«Первый прыжок»

На сцене летящий самолет. (Два стула, стоящие один за другим, закрытые ширмами, шум мотора.) В самолете летчик и парашютистка. Ей очень нра­вится полет и ощущение сильного ветра. Летчик подает знак к прыжку. Парашютистка выходит на крыло самолета со стороны зрителя и готовится к прыжку. Неожиданно у нее закружилась голова, она хватается за борт самолета и влезает обратно в кабину. Обеспокоенный летчик хочет идти на посадку, но парашютистка просит его продолжать полет. Она успокаивается, по знаку летчика вы­ходит на крыло, невидимое со стороны зрителя, и решительно бросается вниз. Летчик наблюдает за прыжком и, успокоившись, идет на посадку.

Примечание. В этюдах, связанных с военной служ­бой, наукой, техникой, сельским хозяйством и т. п., верная линия поведения и самочувствия, а также возникновение мыслей по существу происходящего возможны лишь тогда, когда участники хотя бы отдаленно знакомы с этими сторо­нами жизни.

**Стр. 192**

«В блокаде»

Улица. По ней с трудом бредет женщина с вед­ром в руках. Остановившись, она садится насту-пеньку, чтобы отдохнуть. Затем, собрав силы, под­нимается и пытается спуститься к реке за водой. Силы ее покидают, и она падает. По улице про­ходит матрос. Он видит лежащую женщину и оп­ределяет, что она жива. Затем приносит вод}' в ведре и дает женщине пить. Она приходит в себя и благодарит матроса за помощь. Матрос отдает ей свой хлебный паек и, помогая ей идти, несет ведро с водой к ней домой.

«Празднование премьеры»

Артисты передвижного театра празднуют премьеру после спектакля в общем номере гости­ницы, где спят несколько посторонних людей. Все торжество в полной тишине.

«Карикатура»

Три молодых художника срисовывают в классе голову Аполлона. Преподаватель наблюдает за их работой и изредка что-то поправляет в рисунке. Затем садится за столик и читает книгу. Один, из учащихся начинает рисовать карикатуру на пре­подавателя. Другой замечает, что его товарищ на­рисовал карикатуру, и просит показать ее ему.

**Стр193**

Он берет рисунок и начинает его поправлять. Преподаватель ловит его за этим занятием и от­бирает карикатуру. Затем внимательно рассматри­вает рисунок, что-то пишет на нем, кладет на сто­лик и уходит. Художники бросаются к карикату­ре. Там — жирное «5».

*«Начинающие охотники»*

Сцена представляет поляну. На заднем плане кусты. Появляются два усталых охотника, которые возвращаются с пустыми руками. Один сразу за­валивается спать, а второй открывает портфель и достает еду. В глубине сцены появляются двое знакомых этих охотников. Они решают подшу­тить над своими неопытными товарищами. Один из них уходит, а другой прячется за кусты. Из-за кулис раздается утиное кряканье. Второй охотник бросает еду, будит первого, берет ружье и осто­рожно крадется за кусты. Первый охотник следу­ет за ним. Спрятавшийся знакомый выходит из-за кустов, забирает еду и снова прячется. Утиное кряканье прекращается, и охотники, возвратясь ни с чем, замечают пропажу. Снова из-за кустов раздается кряканье, и появляются знакомые, пред­лагая вместе закусить.

*«В оккупации»*

На чердак осторожно входит девушка с кор­зиной белья. Затем достает проволоку, натягивает

**Стр. 194**

ее и вешает на нее белье так, чтобы не была видна проволока. Приготовив антенну, девушка распахивает окно чердака. По железной крыше гремят шаги. В окне появляется парень и подает бумагу. Девушка достает из потайного места ра­диопередатчик и начинает передачу. По крыше кто-то идет. Юноша достает нож и скрывается за окном. Девушка напряженно ждет. Через неко­торое время юноша возвращается и говорит: «Кошка!» Девушка заканчивает передачу и перехо­дит на прием. Через минуту она шепотом сооб­щает юноше: «Ура! Наши Киев взяли!»

«Полярники»

Полярная станция. Группа полярников окру­жает радиста, который ищет в эфире специальную передачу, посвященную работникам этой поляр­ной станции. Наконец радисту удалось поймать часть передачи. Слышны голоса родственников полярников. Одному из них жена рассказывает о том, как живут его родные, другому дочь -о том, как она учится, третьему жена сообщает, что у него родился сын и как этот малыш себя ведет. Слышен плач ребенка. Передача кончается, и товарищи начинают качать счастливого отца.

« Шахматисты»

Сеанс одновременной игры в шахматы против пяти противников. Шахматисты сидят рядом за

**Стр. 195**

длинным столом, а мастер переходит от одной доски к другой, после того как сделает ход. Пер­вый из противников — тугодум. Он с трудом на­ходит нужный ответ на ход мастера. Второй -коварен: расставляет ловушки. Третий — песси­мист, знает, что все равно проиграет. Четвертый — совершенствуется в игре, записывает ходы и ин­тересуется состоянием партий на других досках. Пятый — полон восхищения игрой мастера и каж­дый его ход воспринимает как великое шахматное открытие. Во время сеанса мастеру приносят за­писку. Он читает ее, затем подходит к первой доске, кладет короля и говорит: «Сдался». То же самое он проделывает и на остальных досках. Противники ничего не понимают. Мастер сооб­щает им, что у него заболел ребенок и ему необ­ходимо срочно быть дома.

«На вокзале»

Муж с вещами и жена с ребенком входят в зал ожидания. Муж усаживает жену, кладет вещи и уходит покупать билет. Утомленная жена засыпа­ет. На противоположную скамью садятся две де­вушки. Мужу не хватило денег на билеты, он возвращается. Не желая будить жену, он осто­рожно вытаскивает ее сумочку, раскрывает и берет деньги. Обе девушки с ужасом наблюдают за дерзкой кражей среди бела дня. Муж замечает

**Стр. 196**

странное выражение девичьих лиц и ничего не понимает. В это время просыпается жена, и не­доразумение разъясняется.

«Ночной гость»

Юноша и девушка задержались на репетиции драмкружка до поздней ночи. Юноша живет за городом, и поезда уже не ходят. Девушка пред­ложила ему переночевать у себя дома. Родители ее уже спят. Девушка, не желая их будить, тихо вводит юношу в столовую, дает ему поесть и, при­готовив ему постель на диване, уходит в свою ком­нату.

«За витриной»

Витрина магазина готового платья. На витрине два манекена — мужской и женский. (Роли мане­кенов исполняют юноша и девушка.) Манекены обвешаны ярлыками и ценами. За витриной про­давщица, следуя указаниям находящейся на улице заведующей, меняет позы манекенов и располо­жение выставленных на витрине вещей. Заведую­щая уходит, и продавщица начинает вытирать пыль с манекенов. К витрине подходит молодой человек, знакомый продавщицы. Он принес два билета в театр и через стекло договаривается с ней о встрече перед спектаклем.

**Стр. 197**

Разошлись»

Комната и передняя. В комнате сидит молодая печальная женщина и зашивает мужскую рубаху. В переднюю входит молодой человек с чемоданом. Бывший муж пришел за своими вещами. Молодая женщина понимает, что в переднюю вошел ее бывший муж, и напряженно ждет объяснения при­чины его прихода. Молодой человек некоторое время колеблется, а затем входит в комнату, здо­ровается и начинает собирать свои вещи. Жена понимает, что все кончено, дошивает рубаху и мол­ча кладет ее на стол. Бывший муж хотел что-то разъяснить, но, увидев, что жена не желает с ним разговаривать, обиженно собирает вещи. Наконец вещи собраны, наступает томительная минута про­щания. Бывшие супруги с подчеркнутой вежли­востью кланяются друг другу, и он уходит.

«На лекции»

В то время как педагог пишет на доске длин­ную формулу, студентки примеряют новые туфли, которые жмут той, которая их купила и теперь про­дает. Туфли хороши, и все их примеряют. Формула написана, и педагог вызывает одну из примеряв­ших. Вызов застает ее врасплох, и она выходит в черной и коричневой туфлях, чем поражает педагога.

**Стр. 198**

Разошлись»

Комната и передняя. В комнате сидит молодая печальная женщина и зашивает мужскую рубаху. В переднюю входит молодой человек с чемоданом. Бывший муж пришел за своими вещами. Молодая женщина понимает, что в переднюю вошел ее бывший муж, и напряженно ждет объяснения при­чины его прихода. Молодой человек некоторое время колеблется, а затем входит в комнату, здо­ровается и начинает собирать свои вещи. Жена понимает, что все кончено, дошивает рубаху и мол­ча кладет ее на стол. Бывший муж хотел что-то разъяснить, но, увидев, что жена не желает с ним разговаривать, обиженно собирает вещи. Наконец вещи собраны, наступает томительная минута про­щания. Бывшие супруги с подчеркнутой вежли­востью кланяются друг другу, и он уходит.

«На лекции»

В то время как педагог пишет на доске длин­ную формулу, студентки примеряют новые туфли, которые жмут той, которая их купила и теперь про­дает. Туфли хороши, и все их примеряют. Формула написана, и педагог вызывает одну из примеряв­ших. Вызов застает ее врасплох, и она выходит в черной и коричневой туфлях, чем поражает педагога.

**Стр. 199**

и ищете границу правды. Если вы скажете самому себе: «Тут я наиграл» — значит, вы поняли, чего нельзя делать. Так же нужно понять: «А вот тут я не доиграл». Граница сценической правды, орга­ническое действие проходят между «наиграл» и «недоиграл». Но бывает так, что студент счита­ет, что он действует правдиво и органично, а на самом деле наигрывает. Тут педагог должен по­мочь ему понять, что такое органическое действие.

Таким образом, после полугодовой работы художественный вкус студента не должен допус­кать ни наигрыша действия, ни наигрыша чувств или состояний. Его поведение на сцене должно протекать по тем законам, по которым оно течет в реальной жизни, лишь с той разницей, которую придает сценическому самочувствию творческое волнение. Студенты овладевают техникой прев­ращения жизненного волнения в творческое, пере­ключая это волнение в активное желание выпол­нить сценическую задачу.

На полугодовом зачете студенты показывают владение элементами актерского мастерства, из которых слагается действие и внутреннее сцени­ческое самочувствие. Мы стремимся, чтобы к это­му' моменту они освободились от сковывающего воздействия зрительного зала и овладели публич­ным одиночеством — тем самочувствием на сцене, когда актер верит, что он один у себя дома.

**Стр. 200**

Владение элементами выражается у них в актив­ном сценическом действии, непосредственности в оценке событий, интересном оправдании сцени­ческих неожиданностей, свободной пластике дви­жений, импровизационной свежести красок и вы­являет, насколько занимающиеся внутренне дис­циплинированы и увлечены теми заданиями, которые им надо выполнить.

Второе полугодие посвящено работе над этю­дами с импровизированным текстом.

**Стр201**

**ЭТЮДЫ С ИМПРОВИЗИРОВАННЫМ ТЕКСТОМ**

В этюдах с импровизированным текстом для занимающихся нет никаких ограничений, и они пользуются словами в той мере, в какой это необходимо для преодоления препятствий, разви­тия и завершения действия. Текст не выучен, а возникает сам собой по мере необходимости, в зависимости от предлагаемых обстоятельств.

При переходе к таким этюдам студенты доволь­но часто чувствуют себя обязанными все время о чем-то говорить. Но так как красноречивы далеко не все, темы для разговоров иссякают, и участники этюдов начинают мучительно приду­мывать, что бы еще сказать. Действие тонет в по­токах болтовни и останавливается.

Преподаватель должен помочь им вернуться от словоговорения к действию, напомнить, что словесное действие только часть действия, направ­ленного к достижению цели, и нельзя отказывать­ся от моментов физического действия, бессловес­ного общения и оценки происходящего. Студент должен поверить, что если он хорошо знает пред­лагаемые обстоятельства этюда и свою задачу, то текст родится сам собой по мере необходимости,

**Стр. 202**

Если действие в этюде течет с перерывами и участники его придумывают, о чем им говорить, непрерывная линия общения разрывается и обще­ние перестает быть органичным. «Общение с пере рывами неправильно,— пишет К. С. Станислав­ский,— поэтому учитесь говорить свои мысли другому и, выразив их, следить за тем, чтобы они доходили до сознания и чувства партнера; для этого нужна небольшая остановка. Только убедив­шись в этом и договорив глазами то, что не уме­щается в слове, примитесь за передачу следующей части реплики. В свою очередь, умейте восприни­мать от партнера его слова и мысли каждый раз по-новому, по сегодняшнему»1.

Это высказывание К. С. Станиславского под­черкивает важную роль внимания в процессе сце­нического общения и показывает, что в этюдах необходимо пользоваться всеми элементами сце­нического действия, и если один из них выпадает, получится наигрыш или представление.

Непрерывная линия действия зависит от спо­собности участников этюда увлекаться творческим заданием. Умение увлекаться — одно из важней­ших качеств актера, и студентам необходимо его развивать. Если задание кажется участнику этюда

**1. К. С. Станиславский, Собр. соч., т. стр. 256-257.**

**Стр.203**

неинтересным, педагог дожжен помочь ему в соз­дании увлекательных предлагаемых обстоятельств и интересных оправданий. При исполнении этю­дов мы не разрешаем их участникам останавли­ваться в середине исполнения и не доигрывать этюд до конца. Тут необходимо воспитать дисцип­лину и приучить студентов бороться за удачное исполнение этюда до конца, а не расписываться в своей беспомощности.

Самым беспощадным образом мы боремся с актерской смешливостью и потерей сценической серьезности. Такое легкомысленное отношение к творчеству может разрушить атмосферу в кол­лективе и придать ему налет дурной любитель­щины, которую необходимо уничтожить в заро­дыше. Здесь надо напомнить, что сценическая серьезность вовсе не означает постного лица или «благоговейного» отношения. Этюды и упражне­ния могут исполняться весело и жизнерадост­но, но это не означает, что их участники несерь­езны.

«Быть серьезным на сцене — значит знать, что я делаю важное дело, — говорил Е. Вахтангов,— смех на сцене возникает от неумения серьезно отнестись к заданному положению»1. Таким обра­зом, сценическая серьезность тесно связана со

По записи В. К. Львовой.

**Стр. 204**

сверхзадачей этюда, с тем, что мы хотим этим этюдом сказать, его идеей.

Кроме того, при переходе к этюдам с импро­визированным текстом важно познакомить студен­тов с тем, что представляет собою «подтекст».

Иногда актеры на сцене говорят текст, не учи­тывая ни своей задачи, ни отношения к тому, о чем они говорят. При этом они не ищут внутреннего смысла произносимых слов, а стараются передать лишь внешнее, прямое, поверхностное их значе­ние. К. С. Станиславский рассказывал, как один актер-ремесленник произносил фразу: «Я вспоми­наю ряд длинных, длинных дней и коротких вече­ров». Он произносил слова «длинных, длинных дней», растягивая букву «и», стараясь интонацией передать невероятную длину этих дней, а слова «коротких вечеров» произносил скороговоркой, стараясь передать их быстротечность. Такое меха­ническое играние слов лишает фразу всякого смыс­ла, ибо непонятно, зачем она говорится.

В жизни мы очень редко подчеркиваем прямое значение слов, а говорим их для чего-нибудь, т. е. с какой-либо целью. В зависимости от этой цели одна и та же фраза может иметь множество значе­ний, выражающих ее внутренний смысл — «под­текст».

Например, фраза «Который час?» очень редко произносится в прямом смысле, т. е. только для

**Стр205**

того, чтобы узнать время. Почти всегда ее значе­ние будет Зависеть от предлагаемых обстоятельств. Например, если я спал и, проснувшись, решил, что проспал, фраза «Который час?» будет звучать как: «Неужели я опоздал?» Если меня будят, а я хочу спать, то фраза «Который час?» будет зву­чать: «Дайте еще поспать!» Если преподаватель перед уроком спрашивает: «Который час?»,—это может звучать как: «Пора начинать!» Если он спросит у опоздавшего ученика: «Который час?»,— это может звучать как: «Почему ты опоздал?» Если юноша спросит девушку, которая вечно опаздывает на свидание: «Который час?»,— это может звучать как: «Зачем ты меня мучаешь?» и т. д. и т. д.

Этот внутренний смысл произносимых слов называется «подтекстом» и выражается в мимике, интонации, ритме произносимой фразы и ударе­нии. В жизни мы всегда говорим с верным под­текстом, выражающим наше отношение к проис­ходящему, а на сцене часто не умеем со всей точ­ностью и тонкостью передать свое отношение и пользуемся грубыми, механическими интонация­ми, не наполненными смыслом. Для того чтобы слова на сцене имели подтекст, надо хорошо знать, что ты хочешь сказать, и говорить именно об этом. Тогда слова сами получат внутренний смысл, и на сцене зазвучит живая человеческая речь, а не пустой «текст».

**Стр. 206**