

**А К А Д Е М И Я
ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

**СТАНИСЛАВСКИЙ:
ПСИХОТЕХНИКА
АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА
(Антология)**

**Редактор-составитель
доктор философских наук Е.Я. Басин**

Москва
Гуманитарий
2010

УДК 159.9:792.2
ББК 85.334+88.4
С76

Станиславский: психотехника актерского искусства (Антология) /
Акад. гуманитар. исслед. ; ред.-сост. Е. Я. Басин.
- М. : Гуманитарий, 2010. - 176 с.
- ISBN 978-5-91367-057-1.
I. Басин, Евгений Яковлевич, сост.
Агентство СІР РГБ

В антологии приводятся в извлечениях все основные тексты К.С. Станиславского, где затрагиваются психологические вопросы театрального искусства. Материалы антологии характеризуют Станиславского как выдающегося психолога искусства. Психологические основы «системы Станиславского» – это фундамент для театральных школ различных, даже противоположных стилистических направлений.

В 2009 г. в издательском доме «Гуманитарий» вышла в свет работа «Психологические основы системы Станиславского».

В отличие от нее настоящая антология расширена за счет дополнительных материалов, делающих акцент на практической стороне (психотехнике) системы.

ББК 85.334+88.4

Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект №10-03-00 631а)

ISBN 978-5-91367-057-1

© Академия гуманитарных исследований, 2010

© Издательский дом «Гуманитарий», 2010

© Е.Я. Басин, редактор-составитель и автор вступительной статьи, 2010

Оглавление

Е.Я. Басин. К.С. Станиславский – «мастер практической сценической психологии».....	5
Из письма Л. Бернау (1897)	22
Из письма М.Ф. Андреевой (1902)	22
Из письма И.М. Лапицкому (1902)	22
Из подготовительных материалов к труду о творчестве актера (900-е годы).....	23
«Об актерском амплуа».....	23
«Ответ третейским судьям по делу В.Ф. Комиссаржевской и В.Э. Мейерхольда» (1907)	23
Отчет о десятилетней художественной деятельности московского художественного театра (1908).....	23
Из заметок об артистической этике и дисциплине (1907–1909).....	23
Из письма В.В. Котляровской (1908).....	24
Из письма М.А. Мелетинской (1909).....	24
Из письма Н.В. Дризену (1909)	24
Из письма О.В. Гзовской (1910).....	25
Из письма Вл.И. Немировичу-Данченко (1910).....	25
Из письма О.В. Гзовской (1911)	26
Из письма Л.Я. Гуревич (1912).....	27
Из письма В.В. Лужскому (1912).....	27
Из заметок о театральном искусстве. Искусство и искусственность (1901 – 1912).....	27
Из письма О.В. Гзовской (1913)	27
Из письма В.А. Теляковскому (1915)	28
Из письма Вл.И. Немировичу-Данченко (1916).....	28
Проект воззвания Союза московских артистов (1917)	28
Работа над ролью («Горе от ума») (1916 – 1920).....	28
«О различных направлениях в театральном искусстве» (1909 – 1922).....	33
Из письма В.С. Алексею (1924)	40
В Коллегию Наркомпроса (1924).....	40
Из письма Н.В. Волконской (1924)	41
Из письма Н.С. Голованову	41

Из письма Ф. Жемье (1926).....	41
Из письма И.И. Титову (1926).....	41
Моя жизнь в искусстве (1926).....	42
Из письма Б.Г. Иванову (1927).....	48
Письмо С.В. Егоровой (1927).....	48
О сознательном и бессознательном в творчестве (1928).....	49
Из письма коллективу МХАТ (1929).....	54
Из письма Е.К. Малиновской (1930).....	54
Из письма Л.Я. Гуревич (1930).....	54
О кино (1930).....	55
Мое мнение по поводу перехода оперного театра моего имени в экспериментальный театр (1930).....	56
Из письма Л.Я. Гуревич (1931).....	56
Из письма П.А. Калужской (1931).....	58
Искусство актера и режиссера (1929 – 1932).....	59
Участникам юбилейного вечера (1933).....	60
Работа над ролью («Отелло») (1930 – 1933).....	60
Из письма В.И. Качалову (1935).....	62
Из письма Я.И. Боярскому (1936).....	62
Из письма А.И. Ангарову (1937).....	62
Работа над ролью («Ревизор») (1936 – 1937).....	63
Работа актера над собой. Часть I. Работа над собой в творческом процессе переживания (1938).....	65
Работа актера над собой. Часть II. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения (1933 – 1938).....	134
Именной указатель.....	170
Предметный указатель.....	171

Е.Я. Басин

К.С. Станиславский – «мастер практической сценической психологии»

«Чрезвычайно легко показать, – писал Л.С. Выготский, – что всякое исследование по искусству всегда и непременно вынуждено пользоваться теми или иными психологическими предпосылками и данными. При отсутствии какой – нибудь законченной психологической теории искусства эти исследования пользуются вульгарной обывательской психологией и домашними наблюдениями»¹.

Психолог М.С. Роговин различает донаучную, философскую и научную психологию. «Только как исключение встречаются удивительные формы синтеза различных психологий, например, у Л.Н. Толстого, К.С. Станиславского, Анатоля Франса и Сент-Экзюпери»².

Архивные материалы, дневники, записные книжки и письма К.С. Станиславского свидетельствуют о том, что он был знаком с трудами И.М. Сеченова, И.П. Павлова, Т. Рибо, И.И. Лапшина («Художественное творчество», 1923 г., из зарубежных психологов в этой связи можно назвать Т. Агбо, Г. Модсли, Э. Гетса и др.).

Исследуя сценическое искусство, он плодотворно использовал такие методы изучения, как наблюдения, самонаблюдения и эксперименты (опыты)³.

Одним из первых известных психологов, кто высоко оценил вклад Станиславского в психологию искусства, был Л.С. Выготский. В статье «К вопросу о психологии творчества актера» (1932) он высказал ряд таких суждений о

¹ Л.С. Выготский. Психология искусства. М., 1968. С. 34.

² М.С. Роговин. Введение в психологию. М., 1969. С. 19 – 20. Кроме тех имен, которые упоминает М.С. Роговин, можно было назвать и много других и, в особенности, С.М. Эйзенштейна (См. С.М. Эйзенштейн. Психологические вопросы искусства. М., 2002).

³ См. об этом: И.Г. Скляр. Эстетика сценического творчества актера. М., 2004. С. 15 – 42.

«психологической части» системы Станиславского, которые актуальны и сегодня. Назовем некоторые из них.

Большинство писавших о системе Станиславского, замечает Выготский (1932 г.) отождествляют эту систему «в ее психологической части» с театральной практикой школы Станиславского с ее «стилистическими» особенностями. Это отождествление есть «недоразумение». К сожалению, это «недоразумение» продолжается и в наши дни. Универсальность «системы» не в том, в чем она действительно универсальна.

«Психологическая часть» системы это «фундамент», на который могут опираться театральные школы иных, даже противоположных, «стилистических» направлений. В качестве примера Выготский называет театр Е.Б. Вахтангова¹.

На этой психологической основе возводили свои театральные школы и условный театр В. Мейерхольда, эпический театр Б. Брехта и многие другие современные театральные направления.

Важную заслугу Станиславского как психолога искусства Выготский увидел в том, что он нашел верный путь к теоретическому и практическому разрешению «парадокса» о природе сценических чувств (переживаний) актера – того парадокса, на который указал Д. Дидро. Парадокс этот состоял в противоречивом сочетании произвольности и непроизвольности, искусственности и «естественности». Станиславский, подчеркнул Выготский, подошел к объяснению этого «нового психологического феномена» с позиций диалектики².

Актерские эмоции, как показал Станиславский, это противоречивое единство: с одной стороны, они естественное «своеобразное психофизиологическое состояние», а с другой – факты искусства, они искусственны, они созданы творческой силой воображения, как роман, соната или статуя³.

Интерпретируя таким образом идеи Станиславского, Выготский находит лишнее подтверждение положения, сформулированного им в «Психологии искусства» (1925 г.): «правильное

¹ Л.С. Выготский. К вопросу о психологии творчества актера / Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6 т., М., 1984. Т. 6. С. 325 – 326.

² Там же. С. 327. О «диалектике» у Станиславского см.: В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1967.

³ Там же. С. 321 – 322.

понимание психологии искусства может быть создано только на пересечении» двух проблем: «чувства и воображения»¹.

Соглашаясь с высокой оценкой Выготским оригинального вклада Станиславского в психологию искусства, считаем необходимым высказать критические замечания².

Труды Станиславского (и материалы, представленные в антологии) убедительно говорят о том, что его понимание психологии сценического искусства зиждется на пересечении не только воображения и чувства, а воображения и всей совокупности психических явлений (Я, потребностей, восприятия, представления, памяти, мышления, внимания, воли, интересов, выразительных движений и др.), среди которых эстетическое чувство, по-видимому, действительно занимает ведущее место. Исходная функция художественной формы, связанная с вымыслом, объясняет, почему процессы художественного воображения «объемлют» всю художественную психологию, включая личность творца, его Я как системообразующее начало указанного процесса.

Кстати, Выготский в статье, которую мы рассматриваем, был близок к такому пониманию системы Станиславского³. Сосредоточившись на объяснении художественных эмоций актера в системе Станиславского, гениальный психолог в конце своей статьи приходит к такому заключению: «эмоции вступают в новые отношения с другими элементами душевной жизни, возникают новые системы, новые сплавы психических функций, возникают единство высшего порядка, внутри которых господствуют особые закономерности, особые формы связи и движения»⁴.

Не вызывает сомнения, что под «единством высшего порядка» психолог понимает художественную личность творца,

¹ Л.С. Выготский. Психология искусства. М., 1986. С. 246.

² О них шла речь в других наших работах, в частности в статье «Художественная эмоция» / Творчество в искусстве. Искусство творчества. М., 2000. С. 294.

³ Из-за ранней смерти (1934 г.) он не успел ознакомиться с основным теоретическим трудом Станиславского – «Работа актера над собой», опубликованном в нашей стране в 1938 г. Он знал о «системе» по книге Л.Я. Гуревича «Творчество актера» (1927 г.), где речь шла в основном о специфике актерской эмоции.

⁴ Л.С. Выготский. К вопросу о психологии творчества актера. С. 328.

его Я и производную от них художественную психологию как «новый психологический феномен». Именно так, по-видимому, интерпретировал идею Выготского П.М. Якобсон¹, но не развил эту плодотворную мысль.

Другим психологом (после Выготского) попытавшимся серьезно оценить учение Станиславского с позиций психологической науки был Б.Г. Ананьев.

Подробно проанализировав труд режиссера «Работа актера над собой», известный психолог приходит к выводу, что в «основании всей его сценической концепции лежат определенные научные представления и, прежде всего, представления психологические, объединяющие и интегрирующие непревзойденный сценический опыт великого художника и мыслителя», в целом ряде вопросов он шел от научной теории, им впервые были по-новому раскрыты идеи научно-психологического знания о личности в применении к актерскому творчеству².

С.Л. Рубинштейн более «скромно» оценивает заслуги Станиславского в сфере психологии. Станиславский, считает он – большой мастер практической, сценической психологии. Обобщения сценического опыта Станиславского ученый использует главным образом для подтверждения, иллюстрации целого ряда тем и проблем общей психологии: внимания, эмоций, действия и движений, мотивов деятельности, труда художника, игры³.

В статье Ю. Бернгарда «Система Станиславского и современное учение о высшей нервной деятельности» (1961 г.) автор находит перекличку между взглядами Станиславского и положениями Сеченова и Павлова о роли воображения в творческих процессах художника, в учении Павлова о торможении, динамическом стереотипе, о первой и второй сигнальных системах⁴.

¹ П.М. Якобсон. Психология сценических чувств актера. М., 1936. С. 182 – 184. Кстати, в приложении к этой книге впервые была опубликована статья Выготского, о которой у нас шла речь.

² Б.Г. Ананьев. Опыт психологической трактовки системы К.С. Станиславского / Записки Ленинградского театрального института. Л.; М., 1941. С. 23.

³ С.Л. Рубинштейн. Основы общей психологии. М., 1946. С. 445, 505, 551, 565, 585, 592.

⁴ Ю. Бернгард. Система Станиславского и современное учение о высшей нервной деятельности / Ежегодник московского художественного театра 1953 – 1958 г., М., 1961. С. 108–110, 125, 134.

Грузинский психолог Р.Г. Натадзе, анализируя учение Станиславского о «вере», пришел к выводу, что это понятие у Станиславского совпадает во многом с тем, что в школе Д.Н. Узнадзе называют «установкой»¹. Работами Станиславского также интересовались П.А. Орбели, А.Р. Лурия и др.

Большое внимание изучению системы Станиславского уделял психофизиолог академик П.В. Симонов. Общий подход к оценке вклада Станиславского в психофизиологию ученый четко сформулировал в наиболее ранней своей работе на эту тему так: «мы озабочены гораздо больше тем, что наука может взять у Станиславского, нежели стремлением оказать помощь театральной педагогике и театроведению»².

Наиболее ценный, по мнению академика, вклад Станиславского в науку – это учение об эмоциях, потребностях, бессознательном и сверхзадаче³.

В Москве с 27 февраля по 10 марта 1989 г. проходил симпозиум «Станиславский в меняющемся мире». Одна из секций была посвящена теме: «Станиславский и психология сценического творчества». Среди других ученых на секции выступил с докладом П. Симонов.

Творческое кредо Станиславского в понимании психологии актерского творчества он видит в предельно краткой и емкой по содержанию формуле: сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сознательного органического творчества. По мнению ученого этот тезис соответствует представлениям о трех уровнях организации человеческой психики – сознания, подсознания и деятельности того аппарата, который Станиславский очень точно и, в сущности, впервые в науке обозначил термином «сверхсознание». «Сверхсознание» связано с представлением об эстетической «сверхзадаче», которая интуитивно порождается «сверхсознанием»: «этот феномен мы не находим ни в одной из психических теорий двадцатого

¹ Р.Г. Натадзе. Воображение как фактор поведения. Тбилиси, 1972. С. 159 – 161.

² П.В. Симонов. Метод Станиславского и физиология эмоций. М., 1962. С. 3.

³ См.: работы П.В. Симонова: «Что такое эмоция? М., 1966»; Категории сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского / Бессознательное. Тбилиси, 1978. С. 518 – 529; «Сверхзадача» художника в свете психологии и нейрофизиологии / Психология процессов художественного творчества. Л., 1980. С. 32 – 45.

столетия. Это является заслугой Станиславского». В частности, П. Симонов считает, что категории «сверхсознания» нет и в концепции Фрейда, его «сверх-Я» по своим характеристикам целиком принадлежит подсознанию¹.

В других выступлениях на секции по психологии обсуждались в связи с системой Станиславского проблемы «физических действий» (П. Ершов), аутотренинга (А. Алексеев), гипноза (В. Райков), перевоплощения (М.В. Рождественская) и др.²

Характерно, что с докладом о перевоплощении в системе Станиславского выступил театровед. Дело в том, что этой проблеме «вообще не повезло» с точки зрения ее освещения и оценки со стороны психологов. Этого нельзя сказать о режиссерах, театроведах и эстетиках. Они обратили внимание на эту проблему, но хотя и касались психологических аспектов вопроса, все же анализировали ее преимущественно со своих позиций эстетики и театроведения.

А между тем, проблема сценического перевоплощения – одна из ключевых проблем психологии в системе Станиславского.

И. Лапшин, с работой которого «О перевоплощаемости в художественном творчестве» был хорошо знаком, писал в ней: «Нужно удивляться, как мало задумывались... над одним из самых поразительных явлений в области художественного творчества... Я разумею такую перевоплощаемость, которая имеет детерминированный характер сообразный с законами психологии. Каким непостижимым путем художник создает типы людей и заставляет их действовать так, как будто над их поведением имеет власть закон психологической мотивации»³.

Учитывая эти два обстоятельства: недостаточное внимание к этой теме (в системе Станиславского) со стороны психологической науки, а также первостепенную значимость этого вопроса в системе – мы в некоторых своих работах⁴ более подробно остановились на ее освещении.

¹ Павел Симонов. «Сверхсознание» и «сверхзадача» / Станиславский в меняющемся мире. М., 1989. С. 201 – 204.

² См.: «Станиславский в меняющемся мире». С. 209 – 233.

³ И.И. Лапшин. Художественное творчество. Петроград. 1923. С. 5 – 6.

⁴ См.: Е.Я. Басин. Эмпатия и художественное творчество. М., 2001. С. 32 – 42, 73 – 87; Е.Я. Басин. Художник и творчество. М., 2008.

Другим «сюжетом» в системе Станиславского, на который мы обратили внимание, была проблема сценического общения. С психологической точки зрения наиболее интересными представляются два аспекта общения. Один из них – коммуникативное молчание.

* * *

Л.С. Выготский, говоря о заслугах Станиславского в области психологии, подчеркнул, что он нашел верный путь не только к теоретическому, но и к практическому (*подчеркнуто мною. – Е.Б.*) разрешению «парадокса» о природе творчества актера. Как уже было сказано, С.Л. Рубинштейн особо отметил вклад Станиславского в сферу «практической, сценической психологии».

Такая оценка совпадает с тем, как сам Станиславский характеризовал «сверхзадачу» своей «системы». Наука, полагает он, не дала необходимых «слов» для практического дела. «Одну из главных задач своей «системы» он и видит в том, чтобы практически помочь подсознательному творчеству природы. Эту помощь оказывает сознательная «психотехника артиста» – своего рода «инженер». (II, 24, 27)¹

Основная практическая сторона «системы» Станиславского и заключалась в том, чтобы разработать (опираясь на психофизиологические предпосылки) такую «психотехнику», «естественные приемы (*подчеркнуто мною. – Е.Б.*) игры». (II, 41)

В названии антологии, с которой познакомится читатель, как раз и отражена «практическая» сторона «системы Станиславского». Предметный указатель (например, такие слова как «прием») помогает обратить внимание на этот аспект. Здесь же мы кратко остановимся на некоторых моментах «психотехники» перевоплощения и экстрасенсорного («телепатического») общения на сцене.

Первоплощение характеризуется особым состоянием, которое Станиславский называет «творческим самочувствием» или «вдохновением». Это состояние прежде всего характеризуется большой «общей сосредоточенностью». Владеть этим

¹ Здесь и далее в скобках указывается том и страницы по изданию: К.С. Станиславский, Собр. соч. В 8 т., М., 1954 – 1961.

состоянием, уметь вызвать его – в этом одна из главных тайн искусства театра. Станиславский учит вызывать состояние творческого самочувствия, подготовить ему необходимую почву для осуществления перевоплощения. (II, 356)

Внутренняя техника, которая нужна для создания правильного творческого самочувствия, базируется в главных своих частях на волевом процессе. Это вовсе не означает, что Станиславский отрицает произвольные, бессознательные механизмы. Он прямо указывает: «Большое счастье, когда слияние артиста с ролью создается сразу, «неведомыми путями», путем непосредственного, интуитивного подхода к роли. (IV, 198) Но сознательная, волевая техника занимает главное место. В чем же эта техника, эти механизмы состоят?

Волевым усилием необходимо как бы повернуть внутри себя какой-то рычаг и перенестись в плоскость воображения. Перевоплощение начинается с того момента, когда в воображении появляется магическое творческое «если бы». Если бы я был не я, а тот другой, которого я изображаю и не на сцене, а в предлагаемых, воображенных обстоятельствах, то вот как бы я сделал, как бы отнесся к такому-то или иному явлению и т.п. (II, 305)

Позже, когда в научной психологии сформируется более определенно теория эмпатии, этот механизм переноса себя на место другого будет назван «проекцией». У Станиславского нет этого термина, но суть та же. В теории эмпатии установлено также, что с проекцией неразрывно связан противоположный процесс, который был назван «интродекцией». Также не используя этого термина, Станиславский четко описывает его суть: ставить другого на свое место. (I, 278; II, 335; 227 – 228)

Станиславский подробно проанализировал условия, обеспечивающие эффективность перевоплощения. На первом месте среди них можно назвать установку (сам термин не принадлежит ему, теория установки в науке психологии возникает позже). Для перевоплощения, говорит Станиславский, «важно само ваше стремление к достижению задачи». За стремлениями стоят различные мотивы. Главным мотивом, целью, притягивающую к себе «творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли» выступает «сверхзадача произведения писателя».

Много внимания Станиславский уделяет такому фактору эффективности перевоплощения, как чувство веры¹. Вере помогает очень эффективно чувство физической правды совершаемых задач и действий, вера в подлинность физических действий – «один их лучших двигателей, возбудителей и манков» для перевоплощения. (I, 304; II, 168; IV, 213)

Поскольку потребности и цели роли не создаются сразу, а вырабатываются творческой работой, существенно уметь превращать воображаемую цель в подлинную, насущную. Этому помогает психотехнический прием (*подчеркнуто мною. – Е.Б.*), основанный на знании логики и последовательности душевных и физических действий. Для этого надо изучать природу этих действий как в самом себе, так и в других людях. (II, 380 – 381)

Процесс перевоплощения – это не разовый акт, это процесс, требующий определенного уровня энергии.

Анализ процесса перевоплощения убеждает Станиславского в том, что «рождение сценического живого существа (или роли) является естественным актом органической природы артиста». (VI, 82; II, 372 – 373)

Тезис об «органичности» творческого процесса актерского перевоплощения тесно связан у Станиславского с акцентом на бессознательном характере многих механизмов творческого перевоплощения.

Было бы ошибкой думать, что Станиславский недооценивает роль сознания, духовного начала в актах перевоплощения, что он биологизирует эти акты. Настаивая на неразрывной связи духовного и физического, сознательного и бессознательного, органичного, «девять десятых» работы актера по перевоплощению он отводил тому чтобы «почувствовать роль духовно» и полностью подчинить этому духовно осмысленному акту весь «физический аппарат» Через «сознательную психотехнику» артиста создается почва для «зарождения подсознательного творческого процесса самой нашей органической природы». (II, 219)

¹ Грузинский психолог Р.Г. Натадзе пришел к выводу, что учение Станиславского о сценической вере совпадает во многом с тем, что Д.Н. Унадзе называл «установкой» / Р.Г. Натадзе. Воображение как фактор поведения. Тбилиси, 1972. С. 159 – 166.

Учение Станиславского о перевоплощении ценно не только для психологии творчества актера, но и для психологии искусства в целом.

* * *

На сцене, как в жизни, люди обмениваются информацией не только, когда они говорят, беседуют, но и во время молчания, паузах. Станиславский рассматривал молчание как одно из важнейших средств сценического общения¹. Эта сторона его теоретических воззрений заслуживает серьезного понимания.

Наблюдения Станиславского за собой и актерами показали, что передача информации становится более эффективной и осязаемой в моменты внутренней активности, сильных переживаний, экстаза, сильных чувствований. (I, 267) Внутренняя активность не означает физических усилий, последнее затрудняет информационное общение. (II, 258 – 271) Напротив, наличие определенного темпоритма оказывает на информационный процесс положительное влияние. (III, 152) Важным фактором является также «выразительность» взаимного общения со зрителем, с партнерами на сцене. (I, 40, 53; IV, 184) Существенно также, чтобы процесс молчаливой передачи информации производился по частям: передача, остановка, восприятие, и опять передача, остановка и т.д. При этом надо иметь в виду всю передаваемую информацию в целом. (III, 91)

Коммуникативно-информационная и психологическая функция молчания, пауз заключается не только в том, что при определенных ситуациях они выступают как знаки, передающие информацию, но и в том, что они повышают информационно-психологическую эффективность «заполнителей молчания». Станиславский дает подробную классификацию этих «заполнителей» и исследует коммуникативно-информационные, психологические и художественные функции каждого из них.

В жизни люди больше действуют, чем говорят. И на сцене самый главный «заполнитель» пауз – физическое действие.

Для творческих целей используются также такие паузы, которые заменяют слова жестами, мимикой, едва уловимыми движениями («мимодрама»).

¹ См. подробнее: *Е.Я. Басин. Художник и творчество.* М., 2008.

Существенно то, что все «заполнители» – и действия, и приспособления, жесты, мимика и т.п. – имеют информационный эффект в молчании нередко больший, чем во время речи. Они действуют интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь. (II, 105)

Каким образом происходит общение, обмен информацией на сцене, когда нет не только слов, но и таких «заполнителей» молчания, как действия, движения, жесты? По мнению Станиславского остается «язык глаз». Этот язык, полагает он, «наиболее красноречивый», информативный, тонкий, непосредственный, и вместе с тем наименее конкретный. «Глазами можно сказать гораздо больше и сильнее, чем словами». (VI, 176) Многие страницы своих исследований по сценическому общению Станиславский посвящает разбору «языка глаз», его коммуникативно-информационным, психологическим возможностям и художественно-драматическим функциям. Этот разбор предполагает освещение психологии экстрасенсорного общения, которому в системе отводится важное место.

Станиславский различает на сцене два основных вида общения: «внешнее, видимое, телесное» и «внутреннее, невидимое, душевное». (II, 266)

Прежде, чем приступить к разбору той характеристики, которую Станиславский дает второму виду общения, заметим, забегая несколько вперед, что этот вид общения получил в современной научной литературе широко распространенное обозначение как телепатия или «экстрасенсорное восприятие» (ЭСВ).

Как отмечает Ч. Хэнзел, «ЭСВ определяется негативно как передача информации без участия обычных сенсорных каналов»¹. Известные психологи, авторы статьи «Парапсихология» считают, что ЭСВ основано на биоэнергетическом излучении, поддающемся расчетам и измерениям, что «целесообразно» обсудить «направления и научный уровень изучения биофизического эффекта и электромагнитных полей, генерируемых живыми организмами, как возможных средств биологической связи, а также ряд других явлений»².

¹ См.: Ч. Хэнзел. Парапсихология. М., 1970. С. 7.

² В.П. Зинченко, А.Н. Леонтьев, Б.Ф. Ломов, А.Р. Лурия. Парапсихология: фикция или реальность? // Вопросы философии, 1973. № 9, С. 135 – 136.

Среди исследователей ЭСВ весьма распространенным является убеждение, что помимо научных экспериментов большую значимость для изучения ЭСВ представляют так называемые «спонтанные» проявления ЭСВ. И в первом, и втором случаях необходимым составным элементом методов исследования выступает самонаблюдение.

Как убедительно показывает Д. И. Дубровский в работе «Психические явления и мозг» (1971), в последние годы целый ряд философов и психологов подчеркивали важность метода самонаблюдения.

Методом самонаблюдения по преимуществу пользуется и Станиславский, описывая второй вид общения на сцене. Во всех случаях, полагает он, когда наука не дает ответа на вопросы, мы переводим вопрос «в плоскость хорошо знакомой подлинной собственной жизни, которая дает нам огромный опыт, практические знания, богатейший неисчерпаемый эмоциональный материал, навыки, привычки и проч. и проч.». (III, 196) Обращаясь (в лице Торцова) к ученикам, в связи с необходимостью охарактеризовать процесс внутреннего, невидимого, душевного общения, Станиславский говорит: «Трудность предстоящей задачи заключается в том, что мне придется говорить... лишь о том, как я сам ощущаю его в себе и как я пользуюсь этими ощущениями для своего искусства». (II, 266 и 268)

Поскольку наука еще недостаточно изучила этот способ передачи информации и не выработала «подходящей терминологии», он для характеристики «внутреннего» общения пользовался такими обозначениями, как «ток», «лучи», «волны», «вибрация»¹. По мнению Станиславского, эти слова удачно характеризовали... «образно иллюстрировали» тот вид «энергии», с которой он связывал передачу и восприятие различных форм душевной деятельности человека.

Сам процесс передачи и приема этой энергии обозначался им терминами «лучеиспускание и лучевосприятие», «излучение» и «влучение»².

¹ Иногда Станиславский использовал термин йогов – «прана» (см., напр., III, 394), не вкладывая в него никакого философско-мистического содержания (как полагали некоторые «критики» «системы») (III, 492).

² Эта терминология была заимствована из книги Г. Рибо «Психология внимания», выписки из которой сохранились в архиве Станиславского (См.: IV, 490).

Режиссера интересовал практический вопрос об условиях, предпосылках, эффективности «внутреннего» общения на сцене. В связи с этим вопросом Станиславский говорит о «моментах интенсивного общения» (II, 271), называемых им «хваткой» или «сцепкой». В такие моменты «процессы лучеиспускания и лучевосприятия становятся крепче, острее и более ощутимы». (II, 273)

Отмеченные выше «моменты» предполагают прежде всего «внутреннее, невидимое глазу действие и акты душевного общения» (II, 260), «внутреннюю активность». (IV, 90 – 95)

Существенным моментом проявления внутренней активности, внутреннего действия оказывается наличие определенного темпоритма. (III, 152) Важным фактором «внутреннего» общения вступает также «заразительность» взаимного общения на сцене и со зрителем.

И, наконец, присутствие зрителей. Атмосфера спектакля, густо насыщенная нервным возбуждением, коллективным чувством толпы, «добровольно раскрывающей свои сердца для восприятия льющихся со сцены душевных токов и лучей», «усиливает проводимость душевных токов». (IV, 184)

Если бы удалось увидеть с помощью какого-нибудь прибора тот процесс влучения и излучения, которыми обмениваются сцена со зрительным залом в минуту творческого подъема, мы удивились бы, как наши нервы выдерживают напор тока, который мы, артисты, посылаем в зрительный зал и воспринимаем назад от тысячи живых организмов, сидящих в партере! (II, 274 – 275)¹

Придавая большое значение процессам лучеиспускания и лучевосприятия на сцене, о чем еще будет сказано, Станиславский, естественно, интересовался вопросом о том, нельзя ли «технически» овладеть ими, «вызывать их в себе по произволу»².

Особого разбора требует такой важный компонент общения на сцене, как «заражать другого своими видениями». (III, 91)

¹ Известный американский специалист в области ЭСВ Дж. Райн в своей книге «Экстрасенсорное восприятие» (1934), в частности, описывает те условия опытов, от которых зависит в большой степени успех или неудача ЭСВ. Сопоставление взглядов Станиславского и Райна в этом пункте обнаруживает значительные совпадения. (См., напр., Ч. Хензел. Парапсихология. С. 69 – 72).

² См.: Ч. Хензел. Цит. соч. С. 70.

Особого – потому, что Станиславский нигде не говорит, что можно передать партнерам или воспринять от них «видения» лишь с помощью лучеиспускания и лучевосприятия. «Спросите природу, интуицию, – пишет Станиславский, – не знаю еще что, как и чем они передают другим свои видения. Я не люблю и боюсь слишком уточнять вопросы, в которых я не компетентен... лучше научимся завлекать в творчество свою душевную органическую природу и сделаем чутким и отзывчивым наш речевой, звуковой и иные (подчеркнуто нами – *Е.Б.*) аппараты воплощения, с помощью которых можно передавать свои внутренние чувствования, мысли, видения и проч.» (III, 87) Контекст, в котором Станиславский решает проблему передачи «видений», не оставляет сомнения, что в числе «иных» аппаратов он подразумевает лучеиспускание и лучевосприятие. А в одном месте он прямо говорит о «лучеиспускании», касаясь проблемы «видения». (III, 92) Поэтому есть все основания затрагивать в нашем изложении и этот вопрос.

Для успеха «заражения», «влучения», «внедрения» своих видений партнеру по сцене необходимы, по Станиславскому, следующие моменты. Прежде, чем общаться, надо собрать и привести к порядку материал для общения. Надо увидеть на «экране своего внутреннего зрения»¹ непрерывную «киноленту» своих внутренних видений. Причем важно сосредоточиться все свое внимание на этих видениях, увидеть, услышать и ощутить их как можно полнее, глубже и ярче. (III 94)

Этот прием получает значительно большую устойчивость и силу в момент внутренней активности. Огромное значение имеет стремление к достижению задачи – воздействовать на внутреннее зрение партнера, «внедрить» в другого свои видения, говорить не уху, а глазу партнера. Неважно, увидит другой или нет. Главное – хотеть внедрять, а хотения порождают действия. (III, 92) Такая задача втягивает в работу волю и все элементы творческой души артиста.

Третий важный фактор успешности «заражения» видениями – это моменты выжидания. «Они необходимы самому объекту для усвоения передаваемого ему подтекста ваших внутренних видений. Этот процесс должен производиться по частям:

¹ Хотя Станиславский говорит по преимуществу о «зрительных» образах, но в сущности у него речь идет вообще о представлениях. (См. об этом: III, 464).

передача, остановка, восприятие и опять передача, остановка и т.д. Конечно, при этом надо иметь в виду все передаваемое целое». (III, 91)

То, что Станиславский говорит о «внутреннем, невидимом, душевном» общении на сцене, как уже отмечалось в начале статьи, представляет интерес с точки зрения изучения телепатии, ЭСВ. Остается рассмотреть вопрос о том, насколько важны эти психологические идеи великого режиссера для теории и практики самого сценического искусства.

Сам Станиславский придавал большое значение «внутреннему» общению на сцене. Путь общения «через излучение чувства, – пишет Станиславский, облюбовало себе наше направление, считая его среди многих других путей творчества и общения... наиболее сценичным при передаче невидимой жизни человеческого духа» (IV, 184), всего того, что не поддается передаче ни словом, ни жестом. (IV, 194)

Таковы взгляды Станиславского, высказанные им в его трех основных трудах: «Моя жизнь в искусстве», «Работа актера над собой» (ч. I и II) и «Работа актера над ролью». Г. Кристи во вступительной статье ко II тому собрания сочинений Станиславского, куда вошла первая часть «Работы актера над собой», оценивая эти взгляды великого режиссера, пишет: «Для раннего периода была характерна попытка установить между партнерами внутреннее, духовное общение при помощи «излучения и влучения невидимых душевных токов», что получило отражение и на некоторых страницах данной книги. Не касаясь вопроса о нелепости и неопределенности самой терминологии, отметим, что на практике попытки взаимно «гипнотизировать» друг друга на сцене не всегда приводили к ожидаемым результатам. (II, 40 – 41)

У автора данной статьи нет каких-либо фактов и оснований, которые позволили бы ему поставить под сомнение справедливость этой оценки Г. Кристи. Но тем не менее хотелось бы обратить внимание на следующее обстоятельство. По мнению Г. Кристи, важным добавлением к ранее написанному тексту 10-й главы «Общение», где в основном и изложены идеи Станиславского об «излучении» и «влучении» являются опубликованные в приложении к этому же тому материалы из рукописи режиссера, датированной 1937 г. Изложенные в этих

добавления мысли, полагает Г. Кристи, «отражают точку зрения Станиславского на процесс творчества актера, сложившуюся в заключительный период его деятельности, и поэтому представляют принципиальный интерес». (II, 39)

Следует согласиться с автором вступительной статьи в том, что эти добавления «являются важным уточнением и коррективом к ранее написанному тексту». (II, 41) Эти коррективы выразились главным образом в тезисе о том, что изучение процесса органического действия неразрывно связывается Станиславским с «органическим процессом общения». (II, 39)

Станиславский выделяет теперь пять стадий органического общения. Первая и вторая стадии – ориентирование в окружающих условиях, выбор объекта и привлечение на себя его внимания. Характеризуя эти две стадии, Станиславский пишет: «Через лучеиспускание и лучевосприятие» вошедший субъект завязывает общение с избранным объектом». (II, 387) Третья стадия – «зондирование души объекта» шупальцами глаз. «Моменты передачи своих видений объекту с помощью лучеиспускания, голоса, слов. Интонации... создают четвертую стадию органического общения... Моменты отклика объекта и обоюдный обмен лучеиспускания и лучевосприятия душевных токов создают пятую стадию... (II, 389)

Таким образом, на всех стадиях органического процесса общения Станиславский рассматривает «внутреннее» общение как его необходимый и важный компонент. Обращаясь к актерам, он говорит, что с помощью психотехники, когда набьется соответствующая привычка, «подобно мне, вы не сможете стоять перед тысячной толпой иначе, как с объектом на самой сцене и с правильно развивающимися в вас органическими процессами общения, видения, лучеиспускания и лучевосприятия и пр.». (II, 390)

Из изложенного следует, что и на заключительном этапе своей режиссерской и педагогической деятельности Станиславский по-прежнему придавал важное значение в процессе сценического общения тому, что сегодня принято называть «экстрасенсорным восприятием».

В настоящем издании приводятся в извлечениях все основные опубликованные работы Станиславского, где затрагиваются психологические вопросы искусства. Тексты приводятся по изданию: К.С. Станиславский. Собр. соч. В 8 т. – М., 1954 – 1961 г. В это издание включены и архивные материалы, которые использованы и в данной антологии.

В основу расположения материалов настоящей антологии положен хронологический принцип, хотя выдержать его строго не удалось. К.С. Станиславский на протяжении всей творческой жизни часто возвращался к прошлым работам, уточнял, корректировал, от чего-то отказывался. Это затрудняет иногда датировать ту или иную работу. Известно, что из приведенных в антологии трудов, кроме вышедшей в 1926 г. книги «Моя жизнь в искусстве» Станиславский успел подготовить к печати только второй том – «Работа над собой в творческом процессе переживания», который был впервые издан в 1938 году.

Вместе с издателями собрания сочинений мы включили в антологию также материалы, в которых содержатся идеи, которые сам Станиславский позже пересмотрел. Сделано это потому, что позволяет проследить эволюцию взглядов создателя системы. Кроме того это интересно с точки зрения изучения процесса творческой мысли вообще.

В 2009 г. вышла в свет в издательстве «Гуманитарий» работа Е.Я. Басина «Психологические основы системы Станиславского». В отличие от нее настоящая антология расширена за счет дополнительных материалов, делающих акцент на практической стороне («психотехнике») системы Станиславского.

Из письма Л. Бернау (1897)

Словом, чем проще относиться к гению, тем он доступнее и понятнее. Гений должен быть прост, это одно из главных его достоинств. (VII, 115)¹

Из письма М.Ф. Андреевой (1902)

Я полюбил в Вас экспансивность, типичную черту Вашего «я». Что же такое эта «экспансивность»? Преувеличенное отношение ко всем случаям и явлениям жизни. Не всегда к хорошим и естественным, иногда и к дурным. Я тоже экспансивен и знаю, как преувеличиваю и добрые и дурные свои чувства. Экспансивный человек – всегда немного кокет с самим собой; даже тогда, когда все обстоит благополучно, его нервы придумывают новые заботы. Думаю, что артист не может не быть экспансивным! (VII, 226)

Если бы Вы просто подошли ко мне и сказали, что успех такой-то артистки волнует Вас. Разве я не понял бы, что это естественно, что это должно быть, что без этой ревности – Вы не артистка? Что эта ревность равносильна мучительным сомнениям в своих собственных силах, что без этих сомнений артист не идет вперед. (VII, 228)

Из письма И.М. Лапицкому (1902)

Из своего опыта я вывел следующее. В моем и в Вашем положении стоит идти на сцену, когда убедишься в непоборимой любви, к ней, доходящей до страсти. В этом положении не рассуждаешь: есть талант или нет, а исполняешь свою природную потребность. Такие, зараженные люди должны кончить театром, и чем скорее они решат свою будущую деятельности – тем лучше, так как они больше успеют сделать в ней. Энергия и страстное отношение к делу искупят известную долю недостатка таланта. Вне сцены эти люди никогда не сделают многого и, конечно, не найдут счастья. (VII, 250)

Из подготовительных материалов к труду о творчестве актера. (900-е годы)

«Об актерском амплуа»

Вот что говорит гр. Л.Н. Толстой:

«Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских, и иногда проявляет одни, иногда другие, и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все одним и самим собою. У некоторых людей эти перемены бывают особенно резки. Перемены эти происходят «и от физических, и от духовных причин». (V, 182)

«Ответ третейским судьям по делу В.Ф. Комиссаржевской и В.Э. Мейерхольда» (1907)

Нельзя творить против воли. При всяком творчестве можно убеждать, но нельзя насиловать. (V, 361)

Отчет о десятилетней художественной деятельности московского художественного театра (1908)

Успех – ради существования, успех – ради возможности работать.

Как сочетать эту реальную действительность с требованиями артистической природы, нуждающейся в спокойном и систематическом развитии? (V, 407)

...После целого ряда подготовительных проб и исследований в области психологии и физиологии творчества мы пришли к целому ряду выводов, для изучения которых нам придется временно вернуться к простым и реальным формам сценических произведений!

Этот период будет посвящен творчеству, основанному на простых и естественных началах психологии и физиологии человеческой природы. (V, 414 – 415)

Из заметок об артистической этике и дисциплине (1907 – 1909)

Чтобы украсить свой поступок... люди издали какой-то закон в искусстве: нельзя скрывать своей индивидуальности,

¹ В скобках римская цифра указывает том, арабская – страницы

как будто индивидуальность актера заключается главным образом в его внешних и голосовых данных, сценическая индивидуальность – это духовная индивидуальность прежде всего, это тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей и творчество. (V, 422)

Вот почему они, сами того не сознавая, нередко служат не искусству, а успеху, который завоевывается рекламами, хвалебными рецензиями и угождением низменным инстинктам толпы.

Тщеславие, расчет и другие компромиссы не могут создать атмосферы, благотворной для таланта. (V, 424)

Из письма В.В. Котляровской (1908)

Удалось напасть на след новых принципов. Эти принципы могут перевернуть всю психологию творчества актера. Я ежедневно делаю пробы над собою и над другими и очень часто получаю преинтересные результаты. Больше всего увлекаюсь я ритмом чувства, развитием аффективной памяти и психофизиологией творчества. С помощью таких проб мне удастся на старых ролях доводить себя до значительно большей простоты и силы, мне удастся усиливать свою творческую волю настолько, что я при жаре и нездоровье забываю о болезни и получаю энергию на сцене. (VII, 386)

Из письма М.А. Мелетинской (1909)

...художественная форма и поэзия очищают дурные человеческие инстинкты. (VII, 432)

Из письма Н.В. Дризену (1909)

Как передать неуловимые способы воздействия режиссеров на артистов? Это своего рода гипноз, основанный на самочувствии актеров в момент работы, на знании их характера, недостатков и пр. (VII, 451)

Из письма О.В. Гзовской (1910)

Актеры – народ чуткий. Их не обманешь. Их можно взять только настоящей простотой. Весело – так весело, скучно – так скучно. (VII, 469)

Как бороться с этим, Вы теперь знаете не хуже меня: круг, развитие наивности, ощущение общения, ощущение близости объекта и приспособления. Вот что заставляет совершенно забывать о публике, так как некогда о ней думать. Слишком много душевных задач и без нее.

Но вот что Вы еще недостаточно цените (хотя, конечно, понимаете) – это то общее сценическое самочувствие, которое создается из всех этих служебных ощущений – сосредоточенность, ощущение общения (лучеиспускание и лучевосприятие), ощущение объекта и, как естественное следствие такого самочувствия, – подбор приспособлений. (VII, 479)

Только тогда, когда образуется правильная *привычка* (очень важная вещь во многих отделах техники и самочувствия), Вы будете считать себя вне опасности сценической заразы. Чтобы образовать и укрепить эту привычку – надо сотни правильных спектаклей с верным самочувствием. Объяснюсь на примере. Допустим, что Вы сыграли 30 спектаклей с правильным самочувствием и только один спектакль – с актерским. Какой же результат? Вы вернулись к прежнему положению и ни на йоту не двинулись вперед. Не думайте, что преувеличиваю. (VII, 480)

Из письма Вл.И. Немировичу-Данченко (1910)

Я знаю теперь кое-какие практические приемы, потому что моя задача – на всякую теорию найти способ для ее осуществления. Теория без осуществления – не моя область, и ее я откидываю для того, чтобы помочь актеру при анализе психологическом, физиологическом, бытовом, пожалуй, даже при общественной оценке произведения и роли. Но литературная – ждет Вашего слова. Вы должны ответить на это не только как литератор, критик, а как практик. Нужна теория, и подкрепленная практическим, хорошо проверенным на опытах методом.

Мне предстоит теперь найти практический способ, как возбуждать воображение артиста при всех этих процессах. Эта часть очень слабо разработана в психологии – особенно творческое воображение артистов и художников. Все остальное у меня, кажется, не только разработано, но и проверено довольно тщательно. (VII, 485)

Из письма О.В. Гзовской (1911)

Счастлив, если мне удалось помочь Вам. Будьте только очень строги и требовательны к своему сценическому самоощущению. Больше всего проверяйте мышцы (и особенно мышцы лица), которые у Вас натружены. *Постоянно* учитесь на публике ослаблять их.

Второе – объект. (Будьте безумно требовательны к нему).

Третье – *неожиданность* приспособлений. Они удивляют и тем поднимают тон в публике.

Будьте очень строги в выборе приспособлений.

Кроме того, все яснее и определеннее передавайте и чеканьте внутренний рисунок роли. Рад, что чтения идут успешно.

Отвечу на поставленные вопросы. 1) Как развивать наивность? В записках сказано, но, должно быть, не очень ясно. Надо отгонять сомнения, критику и все прочее, что мешает наивности. Добавлю, надо с большой верой относиться ко всем другим приемам системы, т.е. к кругу, к объекту, к приспособлениям. Общее, совместное действие всех этих приемов также увеличивает наивность (пожалуйста, пометьте на полях и напомните мне развить эту часть об общем воздействии приемов на усиление наивности).

2) Пока я знаю только одно упражнение для аффективной памяти – писание истории и природы любви, ревности, страха и пр., а также деление разных ролей на куски и определение желаний. Вы пишете, что это трудно. Не слишком усложняйте эту работу, не бойтесь первое время наивности и глупых писаний. Дело не в форме, а в процессе самоанализа и чувственных воспоминаний. (VII, 516)

Из письма Л.Я. Гуревич (1912)

Я утверждаю, что время, народы и история приносят нашему искусству только обветшавшие формы – ремесло. Настоящее искусство создают гении, которые родятся в веках, народах и истории. (VII, 548)

Из письма В.В. Лужскому (1912)

Бенуа оказался очаровательным. Он слушает, охотно идет на всякие пробы, переделки и, видно, хочет понять секреты сцены. Он прекрасный режиссер-психолог и великолепно и сразу схватил все наши приемы и увлекся ими. Очень трудолюбив. Словом – он театральный человек. (VII, 551 – 552)

Из заметок о театральном искусстве. Искусство и искусственность (1901 – 1912)

Большинство актеров на сцене совершенно лишены потребности к общению с действующими лицами в монологах и диалогах пьесы, написанных исключительно ради общения. (V, 462)

Из письма О.В. Гзовской (1913)

Когда Вы поверите сквозному действию – внимательно проверьте, нет ли наигрывания, подчеркивания, обманывает ли это настоящего собеседника, близко, когда смотришь друг другу в глаза. Потом *проверяйте постоянно*, можете ли Вы это все проделывать не в том немного приподнятом состоянии подогретого возбуждения и энергии, которое дает Вам в жизни деланность, а в том спокойствии и простоте, какой Вы бываете дома со своими, когда нет никаких зрителей и слушателей: т.е. проделывайте все это в том состоянии, которое мы называем «в капоте». Не понимайте только это слово в смысле лени и апатии. *Боже сохрани!!!* В таком состоянии гораздо лучше и энергичнее делаешь задачу, но только без прикрас и подрисовки, без напора, без подчеркивания, а ровно столько, сколько нужно для того, чтобы делать (а не представляться делающей для себя или других) задачу. (VII, 583)

Из письма В.А. Теляковскому (1915)

Но в нашем деле понять – значит почувствовать, а это и трудно и долго. Наконец, многие не захотят усложнять обычную работу новой, психологической. Ведь актеры очень прилежны на всякую механическую работу на сцене и очень ленивы на душевную – волевою. (VII, 619)

Из письма Вл.И. Немировичу-Данченко (1916)

Я ведь только об этом и думаю в своей «системе»: как бы добраться до возвышенных чувств и красоты, но только не через красоту и не через сентиментальность, надрыв и штампы. (VII, 630)

Проект воззвания Союза московских артистов (1917)

... реализм, и импрессионизм, и стилизация, и футуризм (если только он уже существует в нашем искусстве) нужны нам, раз что они применяются с умением и к месту, раз что они передают те оттенки чувствований, которые они призваны выражать. (VI, 29)

Работа над ролью («Горе от ума») (1916–1920)

... девять десятых, наиболее важная часть жизни роли, познаются артистом через творческую интуицию, артистический инстинкт, сверхсознательное чутье. (IV, 73)

У пьесы и у роли много плоскостей, в которых протекает их жизнь.

Есть плоскость душевная, психологическая, с ее:

а) творческими хотениями, стремлениями и внутренним действием, б) логикой и последовательностью чувства, в) внутренней характерностью, г) элементами души и ее складом, д) природой внутреннего образа и проч. ...

Есть плоскость для личных творческих ощущений самого артиста, то есть: его самочувствие в роли... А там, в самой глубине души, точно в центре земного шара, где бушует расплавленная лава и огонь, кипят невидимые человеческие

инстинкты, страсти и проч. Там – область сверхсознания, там – жизнь дающий центр, там – сокровенное «Я» артиста-человека, там – тайники вдохновения.

Их не сознаешь, а только чувствуешь всем своим существом.

Таким образом, линия познавательного анализа направляется от внешней формы произведения... От вымышленных чужих обстоятельств к собственному чувству. (IV, 76 – 78)

Можно быть зрителем своей собственной мечты. Этот вид мечтаний, когда артист становится собственным зрителем, я буду называть пассивным мечтанием, в отличие от активного вида мечтаний.

Существуют артисты зрения и артисты слуха. Первые – с более чутким внутренним зрением, вторые – с чутким внутренним слухом. Для первого типа артистов, к которым принадлежу и я, наиболее легкий путь для создания воображаемой жизни – через зрительные образы. Для второго типа артистов – через слуховые образы. (IV, 87)

Не зрение и слух, а ощущение близости объекта помогает состоянию бытия.

Можно быть зрителем своей мечты, но можно стать действующим лицом ее, – то есть самому мысленно очутиться в центре создаваемых воображением обстоятельств, условий, «строю» жизни, обстановки, вещей и проч., и уже не смотреть на себя самого как посторонний зритель, а видеть только то, что находится вокруг меня самого. Со временем, когда окрепнет это ощущение «бытия», можно среди окружающих условий самому стать главным активным лицом своей мечты и мысленно начать действовать, чего-то хотеть, к чему-то стремиться, чего-то достигать.

Это активный вид мечтания. (IV, 91)

При общении с другими важно понять не столько психологию других, сколько свою собственную психологию, то есть свое отношение к другим. (IV, 94)

Благодаря каждодневной систематической работе воображения на одну и ту же тему, все в тех же предполагаемых обстоятельствах создается привычка воображаемой жизни. В свою очередь привычка создает вторую натуру, вторую воображаемую действительность. (IV, 107)

Жизнь, как в действительности, так и на сцене – непрерывный ряд зарождающихся хотений, стремлений, внутренних позывов к действию и разрешение их во внутренних и внешних действиях. (IV, 115)

Самая лучшая творческая задача та, которая захватывает чувство артиста сразу, эмоционально, бессознательно ведет интуитивно к верной основной цели пьесы. Такая бессознательная, эмоциональная задача сильна своей природной непосредственностью (индусы называют такие задачи высшего порядка сверхсознательными). (IV, 118)

Нужно ли объяснять, что в длинной цепи чувств, образующей любовь, страсть, легко найдут себе место такие душевные состояния, как радость, горе, блаженство, мучения, покой, волнение, экстаз, развязность, застенчивость, несдержанность, храбрость, трусость, наглость, деликатность, простодушие, хитрость, энергия, вялость, чистота, разврат, сентиментальность, вспыльчивость, уравновешенность, доверие, недоверие. Каждый человек, умудренный жизненным опытом, найдет соответствующее место всем этим переживаниям и чувствам в длинной цепи моментов и периодов, из которых образуется человеческая страсть. Нередко влюбленный доходит и до цинизма в обращении с любимой, и до величия при успехе и уверенности в себе, и до прострации при отчаянии и потере надежды на успех, и проч., и проч. (IV, 140)

Постепенно и все более углубляя тона партитуры, можно, наконец дойти до самых душевных глубин, ощущений, которые мы определили словами «душевный центр», сокровенное «Я». Там человеческие чувства живут в их природном, «органическом» виде. (IV, 149)

Только гениальным артистам доступно исчерпывающее, всеобъемлющее понимание (чувствование) сверхзадачи, полное углубление в душу произведения и слияние с поэтом. (IV, 150)

Нормальная жизнь, как и само искусство, требует порядка, последовательности и постепенности при развитии чувства и переживания. Сверхзадача и сквозное действие дают этот порядок. (IV, 153)

Сомнение – враг творчества. (IV, 154)

Сверхсознание больше всего возвышает душу человека, и потому именно оно должно больше всего цениться и охраняться в нашем искусстве. (IV, 155)

И как прекрасны все, эти «-измы» и другие тонкости сценических чувств и воплощений, когда они сами собой, сверхсознательно рождаются от живого творческого вдохновения.

Творчество сверхсознания так непостижимо тонко, а чувства им вызываемые, так неуловимы, что они не поддаются обычному словесному определению, фиксирующему отведенную сознательную творческую задачу, хотение, стремление и внутреннее действие. Нужен какой-то иной, более тонкий прием фиксажа творчества сверхсознания. Нужно не определенное, слишком материальное слово, а символ. Он является тем ключом, который вскрывает самые тайные ящики нашей аффективной памяти. (IV, 158 – 159)

Недаром же говорится, что глаза – зеркало души. Глаза наиболее отзывчивый орган нашего тела. Они первые откликаются на все явления внешней и внутренней жизни. «Язык глаз» наиболее красноречивый, тонкий, непосредственный, но вместе с тем и наименее конкретный. Кроме того, «язык глаз» удобен. Глазами можно сказать гораздо больше и сильнее, чем словами. Между тем придаться не к чему, так как «язык глаз» передает лишь общее настроение, общий характер чувства, а не конкретные мысли и слова, к которым легко придаться. (IV, 176)

Дело в том, что переживаемое чувство передается не только видимыми, но и неуловимыми средствами и путями и непосредственно из души в душу. Люди общаются между собой невидимыми душевными токами, излучениями чувства, вибрациями, приказами воли. Это путь из души в душу наиболее прямой, непосредственно воздействующий, наиболее действительный, сильный, сценичный для передачи непередаваемого, сверхсознательного, не поддающегося ни слову, ни жесту.

Неотразимость, заразительность, сила непосредственного общения через невидимое излучение человеческой воли и чувства очень велики. (IV, 183)

... артисты же наполняют невидимыми лучами и токами своего чувства все здание зрительного зала и покоряют толпу.

Некоторые думают, что условия публичного творчества мешают этому; напротив, они благоприятствуют такому

общению, так как атмосфера спектакля, густо насыщенная, нервностью толпы, добровольно раскрывающей свои сердца для восприятия льющих со сцены душевных токов и лучей, является лучшим проводником невидимого душевного творчества артиста. Стадное чувство толпы еще более наэлектризовывает и сгущает атмосферу театрального зала, то есть усиливает проводимость душевных токов. Поэтому пусть артисты возможно шире разливают потоки своих чувств в театре через душевные лучи и ткани, в молчании и неподвижности, в темноте или при свете, сознательно или бессознательно. Пусть артисты поверят, что эти пути наиболее действительны, тонки, могущественны, заразительны, неотразимы и проникновенны для передачи самой главной, сверхсознательной, невидимой, неподдающейся слову духовной сути произведения поэта.

Этот путь общения через излучение чувства облюбовало себе наше направление, считая его среди многих других путей творчества и общения наиболее неотразимым, могущественным, а следовательно, и наиболее сценичным при передаче невидимой жизни человеческого духа. (IV, 184)

«О различных направлениях в театральном искусстве» (1909 – 1922)

Ремесло

Ведь и в самой жизни сложились приемы и формы чувствований, упрощающие жизнь недаровитым людям. Так, например, для тех, кто не способен верить, установлены обряды, для тех, кто не способен импонировать, придуман этикет, для тех, кто не умеет одеваться, созданы моды, для тех, кто мало интересен, выработаны условности и, наконец, для тех, кто не способен творить, существует ремесло. Вот почему государственные люди любят церемониалы, священники – обряды, мещане – обычаи, щеголи – моду, а актеры – сценическое ремесло с его условностями, приемами, штампами и трафаретами.

Ремесленник не живет, а лишь передразнивает жизнь, человеческие чувства и образы раз и навсегда установленными приемами сценической игры. (VI, 43)

Общеактерская речь раз и навсегда выработанная, оживляется многими приемами, копирующими несуществующее у ремесленников переживание. Так, например, сила и слабость чувства передаются силой или слабостью самого звука голоса, доходящего то до крика, то до шепота. Энергия темперамента иллюстрируется также в прямом смысле, то есть ускорением темпа и учащением ритма речи.

Любовь всегда передается певучей речью, страсть раскачивает согласные и рвет слова, энергия сердито отчеканивает слога, героизм любит задорные голосовые фиоритуры и злоупотребляет криком. Лиризм доводит речь до пения, особенно при вздохах восторга или отчаяния. (VI, 46)

Жест должен аккомпанировать чувству, а не слову, жест должен рождаться от чувства. Пластика как красивая выразительница чувства и душевной жизни необходима в нашем искусстве. (VI, 49)

Ремесло, в угоду своей прямолинейности, освещает чувство только с одной и притом с самой общедоступной его стороны, то есть любовь – со стороны ее животного сладострастия, ненависть – со стороны ее звериной кровожадности, гордость – со стороны ее чванства, возвышенность – со стороны

сентиментальности, молодость – со стороны ее наивности, героизм – со стороны его внешней картинности. (VI, 51)

Сюда же следует отнести личные актерские чисто сценические (не жизненные) привычки, сами собой создавшиеся или благоприобретенные на сцене. Они слагаются или благодаря физиологическим причинам, заставляющим мышцы особым образом сокращаться при искусственном волнении, или же эти привычки создаются случайно в удачные минуты, потом запоминаются и сознательно вводятся в обиход ремесленных приемов и штампов. В самом деле, у многих актеров бессознательно прорываются рефлекторные движения и жесты. Так, например, одни от напряжения дирижируют себе маханием ли пальцев, дерганием ли рук, киванием ли головы, сжиманием ли кулака и тем помогают искусственному напряжению; другие от напряжения или в помощь ему костенеют, натуживаются, поднимают плечи, принимают какую-нибудь особенную позу и тем помогают трудной мышечной работе; третьи от напряжения или ради него обостряют дикцию, преувеличивают чистоту произношения слов, отчеканивают их; четвертые помогают себе движением бровей, мышц лица и другими тиками и проч.

От всех этих насилий и ненормальностей также остаются следы в коллекции штампов актера-ремесленника.

Существует много сценических привычек и штампов, порожденных чисто актерской небрежностью. Ведь актеры любят сценическую небрежность, смешивая ее с легкостью или непринужденностью таланта.

Например, вспомните комическую быстроту, с которой пишутся на сцене письма, прочитываются длинные статьи, как быстро выпиваются стаканы воды, бутылки вина, как быстро пьянеют от них и протрезвляются, как быстро глотают целые обеды и наедаются досыта, как быстро оправляются перед театральными зеркалами, как ломают перья и потом продолжают ими писать, как сразу начинают и сразу перестают смеяться и плакать, как сразу падают в обморок и приходят в себя, засыпают и просыпаются и, наконец, как долго готовятся к смерти и неожиданно умирают. (VI, 55)

Актерские привычки не только въедаются в человека, но даже изменяют его физиологически и духовно, развивая одну часть природы в ущерб другим ее частям! (VI, 56)

Нет, актерская эмоция – не переживание; это только телесный акт, механическое возбуждение периферии тела, то есть поверхностной сети нервов, мускулов и проч.

Актерская эмоция – совершенно самостоятельный физический акт, не зависящий от внутреннего чувства. Это своего рода сценическая истерия, это актерское кликушество. Ведь истеричные натуры и кликуши могут по заказу вызывать припадки без всякой внутренней причины, а лишь только раздражением внешних, поверхностных нервов. (VI, 57)

Как часто не понимаешь слов, произносимых актером с испуганной быстротой, как часто в импрессионистических пьесах не понимаешь смысла происходящего на сцене и тем не менее волнуешься от какого-то электричества, исходящего из актера.

В настоящем искусстве воздействие происходит само собой. Оно основано на заразительности искреннего чувства и переживания. (VI, 58 – 59)

Искусство представления

Без веры нет переживания, нет творчества и его восприимчивости. Однако правдоподобие второго направления рождает не ту веру, которую мы знаем в жизни, которая убеждает всю нашу духовную и физическую природу. Во втором направлении создается лишь *доверие* к творческой работе артиста, примирение со сценической ложью и условностью театра, успех обмана, ловкой техники, успех самого искусства артиста, а через него и самого поэта. Полуусловной правде и полуусловной вере второго направления нельзя отдаться целиком; ей веришь и отдаешься лишь наполовину, не душой и телом, а умом, зрением, слухом, некоторой долей эстетического чувства. (VI, 66)

Чем спокойнее совершается творчество, чем больше самообладание артиста, тем яснее передается рисунок и форма роли, тем сильнее воздействие ее на зрителей, тем больше успех артиста. (VI, 69)

Только живое создает живое, поэтому ни ослепительные эффекты театральности, ни праздничная красота сценической условности, ни самый принцип представления результатов переживания непригодны для создания *живого*. (VI, 70)

Ложь и искусство несовместимы. Ложь исключает правду, без которой не может быть творчества природы.

Совмещение актерской лжи с творческой правдой создает вывих, разлад души с телом, уродство человеческой природы. Ложь обманывает глаз и ухо, но не убеждает чувства, ложь не проникает в глубокий центр человеческой души, где скрыто наше «Я», властитель всей нашей духовной и физической природы. (VI, 71)

Искусство переживания

Сценическое создание – живое, *органическое создание*, сотворенное по образу и подобию человека, а не мертвого, занесенного театрального шаблона. Сценическое создание должно быть убедительно, оно должно внушать веру в свое *бытие*. Оно должно *быть, существовать* в природе, *жить* в нас и с нами.

Все чувства, ощущения, помыслы роли должны стать живыми, трепещущими чувствами, ощущениями и помыслами самого артиста. Он должен творить жизнь человеческого духа роли из своей собственной живой души, а воплощать ее своим собственным живым телом. Материалом для артистического творчества должны служить его собственные живые чувства, вновь зарождающиеся под влиянием роли, его воспоминания о ранее пережитых зрительных, звуковых и других образах, испытанных эмоциях, радостях, печалях, всевозможных душевных состояниях, идеях, знаниях, фактах и событиях. (VI, 75)

Однако переживания артиста на сцене не совсем те, которые мы знаем в жизни. Начать с того что на сцене артисты редко переживают, так сказать, первичные чувства. Гораздо чаще, почти всегда, они живут повторными чувствами, то есть ранее пережитыми и знакомыми по жизни чувствами, воскресающими по воспоминанию (аффективные чувства). Такие чувства обладают очень важными для сцены свойствами. Дело в том, что чувства, переживаемые нами в реальной жизни, загромождены случайными, побочными подробностями, часто не имеющими отношения к сущности переживаемого. Но повторные (аффективные) чувства, которыми пользуется артист на сцене, очищены от лишнего. Этот процесс совершается в нашей памяти чувствований (аффективной памяти) от времени, сам собой. (VI, 76)

Время очищает, кристаллизует чувства от лишних подробностей, оставляя в воспоминании лишь самое главное,

существенное – чувство или страсть в ее чистом, голом виде. Вот почему нередко подлинные переживания в реальной жизни производят нехудожественное впечатление, и те же чувства, очищенные временем, перенесенные на сцену, становятся художественны, воспоминания красивее реальной действительности. Время – лучший эстет. Повторные (аффективные) переживания нередко производят на зрителей более сильное впечатление, чем первичные. Это происходит потому, что часто человек, остро впервые переживающий в жизни сильные чувства, не может говорить о них связно; слезы душат его, голос пресекается, волнение спутывает мысли. Это мешает слушающим вникать в сущность переживаемого горя и понимать его. Но время не только эстет, но и лучший целитель, оно заставляет людей совсем иначе относиться к минувшим событиям. О прошлом говорят не спеша, последовательно, понятно. При таком рассказе слушающий понимает все и вникает в сущность горя. На этот раз рассказчик значительно более спокоен, а плачет слушающий. То же происходит и в нашем искусстве. Артист бурно, несдержанно, неясно переживает роль дома и на репетиции. Но время и работа над собой создают в его душе и теле равновесие и гармонию.

На спектакле артист говорит о пережитом понятно, выдержанно и красиво, и он сравнительно спокоен, а плачет зритель. Между реальным и сценическим переживанием есть еще существенная разница, которая зависит от самого свойства таланта артиста. Нередко на сцене человек не тот, что в жизни. Свойство артистического таланта таково, что он придает своим созданиям на сцене элементы благородства, эстетизма, обаяния, манкости и внутренней, и внешней красоты. Эти необходимые для артиста свойства отличают талант от бездарности. Новое различие между реальным и сценическим переживанием в том, что в жизни человек непрерывно переживает, тогда как на сцене артисту приходится отдавать дань театральным условиям и для этого отвлекаться во время творчества от нормальной жизни своего чувства и от творческого переживания. (VI, 77)

Мысленно став в самую гущу воображаемой жизни, артист познает собственным опытом если не всю жизнь человеческого духа роли, то ее отдельные живые моменты. В состоянии мысленного бытия сами собой зарождаются бессознательные

побуждения артистических чувств, та «истина страстей», о которой говорит Пушкин.

Этот момент можно уподобить обсеменению или оплодотворению души артиста семенами роли. Среди оживших обстоятельств жизни роли артист начинает действовать, сначала мысленно, то есть в плоскости жизни своего воображения, а потом и на сцене среди ее реальной обстановки, которая научает верить артиста и оживлять до полноты иллюзию. (VI, 78)

Из каких же составных элементов, свойств, состояний, явлений складывается творческое самочувствие? Что же нужно для этого? Прежде всего, нужно хорошо развитое воображение.

Без работы воображения не обходится ни один, даже начальный, подготовительный момент творчества.

Поэтому в первую очередь надо развивать жизнь своего воображения. Это достигается систематическими соответствующими упражнениями. Далее необходимо уметь втягивать в творческую работу все двигатели нашей психической жизни, то есть эмоцию, волю, ум, которые составляют душу творческого самочувствия. (VI, 80)

Техника бывает внутренняя и внешняя, то есть душевная и физическая. Внутренняя техника направлена к возбуждению творческого процесса переживания, а внешняя техника – к естественному и красивому воплощению пережитого с помощью голоса, интонаций, мимики и всего телесного аппарата артиста. Результатом творчества искусства переживания является живое создание. Это не есть слепок роли, точь-в-точь такой, каким ее родил поэт, это и не сам артист, точь-в-точь такой, каким мы знаем его в жизни и действительности. Новое создание – живое существо, унаследовавшее черты как артиста, его зачавшего и родившего, так и роли, его оплодотворившей. Новое создание – дух от духа, плоть от плоти роли и артиста. Это то живое, органическое существо, которое только одно и может родиться, по неисповедимым законам самой природы, от слияния духовных и телесных органических элементов человека-роли и человека-артиста. Такое живое создание, зажившее среди нас, может нравиться или не нравиться, но оно «есть», оно «существует» и не может быть иным. (VI, 81 – 82)

Сам зритель тянется на сцену и там чувствами и мыслями принимает участие в творчестве. (VI, 87)

Без веры зрителя в действительность переживания артиста нет глубокого и прочного восприятия. (VI, 88)

Красота – сверхсознательное чувство. (VI, 89)

В рукописи № 1468 здесь добавлен следующий текст: «Еще правильнее было бы сравнить актерскую эмоцию с животным иступлением язычника при религиозных танцах и обрядах. Иступленное самобичевание фанатика, доводящее его до экстаза, родственно бессмысленному актерскому пафосу, с его иступленным криком, противоречащим смыслу произносимых мыслей, с его мышечными судорогами, доводящими актера до ремесленного вдохновения». (VI, 380)

В рукописи № 1468 добавлено следующее окончание: «Ремесло, неизбежное во всех искусствах, получило в театре совершенно исключительное распространение благодаря своей общедоступности. Это такое зло в нашем искусстве, с которым надо постоянно и очень умело бороться. Чтоб создать средства для такой борьбы и научиться владеть ими, надо знать ремесло актера, надо понять ложь его основ. Через ложь познается правда, которую мы ищем, и поэтому не следует пренебрегать и ремеслом при изучении нашего искусства». (VI, 381)

В рукописи № 1515 имеется текст, развивающий и дополняющий высказанную здесь мысль: «В то время как артисты искусства переживания стараются отрешиться от толпы зрителей, чтоб сосредоточиться на внутренней сути роли и заинтересовать смотрящего, втянув его внимание на сцену, артисты искусства представления как бы сами идут к зрителям и предлагают, объясняют, показывают им свои создания. Благодаря такой задаче выходящего на подмостки артиста он не чувствует себя в гуще жизни пьесы, как в [третьем] направлении, а он чувствует себя в гуще жизни театра, спектакля, выставленным напоказ перед толпой и обязанным иметь у нее успех. Он как зритель со стороны смотрит на пьесу и объясняет ее, иллюстрирует зрителю...

Центр внимания артиста находится не на сцене, то есть не по сю сторону рампы, как в творческом самочувствии искусства переживания, а по ту сторону рампы, то есть в зрительном зале,

или, вернее, посредине между сценой и зрителями: с одной стороны, артист видит и чувствует толпу в театральном зале, а с другой – он видит и чувствует пьесу, себя самого на сцене в изображаемой им роли, и в этом «раздвоении между жизнью и игрой», о котором говорит Сальвини, перевес на стороне последней. Встречаясь на сцене с партнером по игре, артист искусства представления чувствует не его, а зрителя или себя самого на сцене. Артист, стоя на сцене, становится собственным зрителем и одновременно докладчиком и демонстратором своего создания. Ему важно не столько *что*, а важно, *как* он демонстрирует и что об этом думает зритель, как он воспринимает» (лл. 45 – 46, 48 – 49). (VI, 381)

Из рукописи № 938

«Творческое самочувствие не является еще творческим вдохновением. Это только та почва, на которой оно лучше всего зарождается» (л. 40). (VI, 384)

Из письма В.С. Алексееву (1924)

Я понял теперь, как истощает творческая работа. Будь моя работа творческой – я бы не выжил в Америке. Но она была ремесленная, труднейшая (10 спектаклей в неделю), переезды, да какие... (VIII, 91)

В Коллегию Наркомпроса (1924)

В области сценического творчества существуют душевные и физические законы, знание которых необходимо всякому актеру, каково бы ни было направление театрального искусства. Наше дело развить творческий аппарат актера, чтобы он мог выражать им то, чем он живет на сцене. Ведь прежде чем петь, надо поставить голос, прежде чем бессознательно отдаваться творческому вдохновению, надо подготовить технику, которая механически передавала бы это вдохновение (бессознательное через сознательное). (VIII, 94)

Из письма Н.В. Волконской (1924)

Новые актеры будут передавать ее на основании вечных, никогда не изменяемых общечеловеческих законов творчества, которые с давних времен изучаются актерской техникой, которая до известной степени обогатится тем, что будет внесено искусством, последними изысканиями серьезных новаторов нашего дела. (VIII, 95)

Из письма Н.С. Голованову

Я верю своему чутью, так как обладаю некоторым даром предвидения. (VIII, 99 – 100)

Из письма Ф. Жемье (1926)

... такое искусство и такой спектакль передадут больше невидимых и неосознаваемых сверхсознательных человеческих ощущений, которые прежде всего необходимы для знакомства и понимания чужого народа и его страны. Этого не может сделать ни научный доклад, ни лекция, ни трактат, ни конференция, ни мертвая книга и газета.

У них своя область для изучения, которая передается в слове и печатной букве. Область, доступная актеру, невидимо излучается из души в душу. (VIII, 121)

Из письма И.И. Титову (1926)

... в театральном воздухе, насыщенном точно электричеством, а не только возбужденным артистическим темпераментом и вечным творческим волнением. (VIII, 122)

Моя жизнь в искусстве (1926)

Артистическое детство

Впечатления от этих спектаклей итальянской оперы запечатлелись во мне не только в слуховой и зрительной памяти, но и физически, т.е. я их ощущаю, не только чувством, но и всем телом. В самом деле, при воспоминании о них я испытываю вновь то физическое состояние, которое когда-то было вызвано во мне.

...Такое же органическое, физическое ощущение, стихийной силы сохранилось во мне от короля баритонов Котоньи или баса Джемата. Я волнуюсь сейчас, когда задумываюсь о них. (I, 23)

Я понял для себя значение стихийных впечатлений. (I, 26)

Актерство в жизни

Люди всегда стремятся к тому, что им не дано, и актеры ищут на сцене того, чего они лишены в жизни. Но это опасный путь и заблуждения. Непонимание своего настоящего амплуа и призвания является самым сильным тормозом для дальнейшего развития актера. (I, 50)

Музыка

Даже при поверхностном общении с великими людьми сама близость к ним, невидимый обмен душевных токов, их иногда даже бессознательное отношение к тому или другому явлению, отдельные восклицания или брошенное слово, красноречивая пауза оставляют след в наших душах. (I, 53)

Драматическая школа

Копирование останавливает индивидуальное творчество, польза – потому что копирование великого образца приучает к хорошему. (I, 63)

Как артист работает и творит, это – тайна, которая уносится в гроб: одними потому, что они не способны сами в себе разобраться, а творят по интуиции, без сознательного отношения к творчеству, другие же, напротив, отлично понимают, *что*, для чего и *как* делается, но это их секрет... (I, 65)

Артистическая юность

Федотов называл свой план постановки пьесы «задуманным», но на самом деле он и сам еще не знал, какой она у него выйдет, и фантазировал при мне экспромтом, чтобы разжечь к творчеству как меня, так и себя самого. Впоследствии и я сам проделывал то же, и потому хорошо знаю этот прием режиссера. Нужды нет, что на сцене все будет совсем иначе, чем фантазируешь вначале. Часто даже не веришь тому, что можно сделать то, что чудится в воображении. Но и такое мечтание на ветер хорошо разжигает и расшевеливает фантазию. (I, 104)

Счастливая случайность

Я присяжный копировальщик, меньше всего умел копировать. Это – особый талант, которого у меня не было. (I, 113)

Выдержка

Таким образом, скрывание чувства еще больше разжигает его. (I, 116)

Два шага назад

Актеры же обыкновенно делают обратное. Они пропускают самое интересное – постепенное нарастание чувства и с пиано сразу перепрыгивают на фортиссимо и долго застревают на нем. (I, 117)

Самый сильный тормоз при художественном развитии артиста – торопливость, надрывание своих неокрепших сил, вечное желание играть первые роли, трагических героев. Давать непосильную работу чувству хуже и опаснее, чем с непоставленным и неокрепшим голосом петь партии не по голосу, хотя бы, например, из вагнеровских опер. (I, 118)

Когда ты будешь играть доброго, – ищи, где он злой, а в злом ищи, где он добрый. (I, 122)

Характерность

Бывают артисты, в большинстве случаев *jeunes premiers* и героини, влюбленные в себя, которые всегда и всюду показывают не образы, ими созданные, а себя, свою персону, умышленно никогда ее не меняя. Они не видят ни сцены, ни роли без себя. И Гамлет, и Ромео им нужен, как новый туалет моднице. Такие артисты правы, что боятся

уходить от себя, так как вся сила их в личном сценическом обаянии. Скрываясь под характерностью, они теряют все.

Другие артисты, напротив, стыдятся показывать себя. Когда они играют доброго или хорошего человека от своего имени, им кажется нескромным приписывать себе чужие качества. Когда же они играют дурных, развратных и нечестных, им стыдно присваивать себе пороки. Однако от чужого лица, т. е. замаскировав себя гримом, как маской, они не боятся обнаруживать ни свои пороки, ни добродетели и могут говорить и делать то, чего бы они никак не решились повторить в своем обычном виде, со сброшенной маской.

Я принадлежу к актерам этого типа. Я – характерный актер. Мало того, я признаю, что все актеры должны быть характерными, – конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние, это значит другое, – что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность, и, несмотря на это, быть в каждой роли другим. (I, 124)

Но в то время, о котором теперь идет речь, я любил не роль в себе, а себя в роли. Поэтому я интересовался не успехом артиста, а личным своим, человеческим успехом, и сцена для меня превращалась в витрину для самопоказывания.

Естественно, что эта ошибка меня удаляла от творческих задач и искусства. (I, 125)

Открытие давно известных истин

Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от самодержавия актерской набитой привычки и внешней приученности? Нужна какая-то духовная подготовка перед началом творчества, каждый раз, при каждом повторении его. Необходим не только телесный, но главным образом и духовный туалет перед спектаклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство. (I, 297)

Артистическая зрелость

Тем не менее я задаю себе вопрос: нет ли каких-нибудь технических путей для создания творческого самочувствия? Это

не значит, конечно, что я хочу искусственным путем создавать самое вдохновение. Нет, это невозможно! Не самое вдохновение, а лишь благоприятную для него почву хотел бы я научиться создавать в себе по произволу, ту атмосферу, при которой вдохновение чаще и охотнее снисходит к нам в душу. Когда артист говорит: «Я сегодня в духе, в ударе!», или: «Я играю с наслаждением!», или «Сегодня я переживаю роль», – это значит, что он случайно находится в творческом состоянии. (I, 299 – 300)

Продолжая свои дальнейшие наблюдения над собой и другими, я познал (т. е. почувствовал), что творчество есть прежде всего – полная сосредоточенность *всей духовной и физической природы*. Она захватывает не только зрение и слух, но все пять чувств человека. Она захватывает, кроме того и тело, и мысль, и ум, и волю, и чувство, и память, и воображение. Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица. (I, 302)

Актер прежде всего должен верить всему, что происходит вокруг, и главным образом тому, что он сам делает. Верить же можно только правде. Надо поэтому постоянно чувствовать эту правду, находить ее, а для этого необходимо развивать в себе артистическую чуткость к правде.

Мне не важна правда вне меня, мне важна правда во мне самом, – правда моего отношения к тому или иному явлению на сцене, к вещи, декорации, к партнерам, изображающим другие роли пьесы, к их мыслям и чувствам.

Я понял, что творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое творческое «если бы». Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», т. е. мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. (I, 304)

Сцена – правда, то, во что искренно верит артист, и даже ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством. Для этого артисту необходимо сильно развитое воображение, детская наивность и доверчивость,

артистическая чуткость к правде и к правдоподобию в своей душе и своем теле. Все эти свойства помогают ему превращать грубую сценическую ложь в тончайшую правду своего отношения к воображаемой жизни. Условимся называть эти свойства и способности артиста чувством правды. В нем игра воображения и создание творческой веры, в нем ограждение от сценической лжи, в нем и чувство меры, в нем и залог детской наивности и искренности артистического чувства. Оказывается, что чувство правды, точно так же, как и сосредоточенность и мышечная свобода, поддается развитию и упражнению. (I, 305)

Я думал, что безжестие сделает меня бестелесным и поможет целиком отдать всю мою энергию и внимание внутренней жизни роли. Но на самом деле оказалось, что насильственное, неоправданное изнутри безжестие, так же как и внимание, по приказу обращенное внутрь себя, породили сильнейшее напряжение и скованность тела и души.

Но в искусстве – чем проще, тем труднее; простое должно быть содержательно: лишенное сущности, оно теряет смысл. Простое, чтоб стать главным и выступить вперед, должно вместить в себе весь круг сложных жизненных явлений, а это требует подлинного таланта, совершенной техники, богатой фантазии, – так как нет ничего скучнее простоты. (VII, 310)

Труднее всего начать искания – найти цель, основу, почву, принцип или хотя бы простой сценический трюк и увлечься им. Увлечение, хотя бы и маленькое, может стать началом, двигателем дальнейшей работы. (I, 317)

Как обнажить на сцене души актеров настолько, чтобы зрители могли видеть их и понимать то, что в них происходит? Трудная сценическая задача! Ее не выполнишь ни жестами, ни игрой рук и ног, ни актерскими приемами представлений. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства, нужны глаза, мимика, едва уловимая интонация голоса, психологические паузы. Кроме того, надо устранить все то, что мешает тысячной толпе воспринимать внутреннюю суть переживаемых ими чувств и мыслей. (I, 326)

Опыт проведения «системы» в жизнь

... актерская воля не упражнена, ленива, капризна, а внутренняя техника, которую я проповедую и которая нужна

для создания правильного творческого самочувствия, базируется в главных своих частях как раз на волевом процессе. Вот почему многие артисты так глухи к моим призывам. (I, 347)

Революция

К сожалению, закон массового восприятия сценических впечатлений еще не изучен, а важность его для артистов несомненна. (I, 372)

Итоги и будущее

Девять десятых работы артиста, девять десятых дела в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажечь ею: когда это сделано, роль почти готова. (I, 402)

Вот эти-то элементарные психофизические и психологические законы до сих пор еще как следует не изучены. (I, 406)

«Система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создано и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей. (I, 408 – 409)

Из письма Б.Г. Иванову (1927)

Для того чтобы быть актером, надо прежде всего иметь талант. Что такое талант?

Это сочетание многих человеческих способностей. В этот комплекс входят и физические данные, и человеческие свойства и память, и воображение, и возбудимость, и чувствительность и впечатлительность. Все эти данные, взятые отдельно или вместе, должны быть сценически обаятельны и гармонично сочетаться между собой. (VIII, 155)

Письмо С.В. Егоровой (1927)

Уважаемая Сусанна Владимировна.

Творчество – создание жизни человеческого духа. Можно ли имитировать чужую душу? Нет. Имитировать можно только внешнее. Можно имитировать манеру, походку, внешний вид образа.

Однако внешняя имитация не передаст самого чувства. Гоголь сказал: «Дразнить образ может всякий, стать образом может только настоящий талант. Тому, кто не умеет стать образом, ничего не остается, как дразнить его».

Кое-кто из современных новаторов слышал о том, что существует искусство представления. Это очень сложное и трудное искусство французской и немецкой школ. Я воспитался на ней, был в Парижской консерватории и потому имею право говорить. Это искусство основано, прежде всего, на переживании роли. Актер однажды или несколько раз переживает роль дома и на репетициях. А, переживши ее и подсмотрев, как она у него выявляется, он учится передавать результаты своего подлинного переживания с помощью техники, доведенной до совершенства. Такие артисты, как Сара Бернар, умеют работать так, как ни один из русских актеров не умел работать, за исключением, может быть, покойных Каратыгина и Самойлова. Русский актер к этому искусству совершенно не способен. Вместо него он делает просто ремесло. Русское ремесло напоминает мне игрушку от Троицы. Французское – изящную статуэтку из слоновой кости. Русская техника имитации – топор. Можно ли топором выполнить тончайшую резьбу по слоновой кости? Так точно и

грубые актерские средства не передают невероятно сложной жизни человеческого духа.

Я признаю – искусство переживания. (VIII, 166)

О сознательном и бессознательном в творчестве (1928)

I

Помощь нашему артистическому бессознанию во время творчества может быть оказана в смысле общего направляющего руководства им.

Наряду с тем, что в работе артиста многое должно оставаться не освещенным сознанием, есть область, где работа сознания важна и необходима. Так, например, главные вехи пьесы, основные действенные задачи должны быть осознаны, утверждены и оставаться неизменными однажды и навсегда... При поисках этих задач, из которых сознательно создается партитура роли, бессознание сыграло свою важную и большую роль. Лучше всего, когда оно интуитивно найдет и непосредственно подскажет эти составные задачи. Но после осознания их, после сверки их с намерением поэта и других сотворцов спектакля задачи однажды и навсегда фиксируются и остаются навсегда неизменными, наподобие вех на пути. Они указывают творчеству правильное направление. Но то, как выполняются установленные задачи, то, что происходит в промежутках между основными вехами, то есть как оправдываются предлагаемые обстоятельства, аффективные воспоминания, характер хотений и стремлений, форма общения, приспособления и проч., может варьироваться каждый раз и подсказываться бессознанием... В тех случаях, когда *как* принимает однажды и навсегда постоянную и неизменяемую форму, является опасность набить от частого повторения штамп, трафарет актерской игры, которые отходят от внутренней линии роли и перерождаются в механическое, моторное играние, то есть в ремесло... Экспромты, бессознание в выполнении *как* каждый раз и при каждом повторении творчества гарантируют роль от застывания. Они освежают, дают жизнь и непосредственность нашему творчеству. Вот почему бессознательность *как* во время выполнения повторного творчества роли весьма желательна.

Есть немало актеров, которые легко забывают сознательные вехи роли. Они идут не по этой линии партитуры. Их гораздо больше интересует, *как* выполняется или играется то или другое место роли. Это *как* они доводят до виртуозности, до сознательного и однажды и навсегда зафиксированного трюка. Недаром таких актеров называют на нашем жаргоне «трюкачами». Линия их творчества указывается трюком. У таких актеров бессознание проявляется лишь в том или другом оттенке и детали их вечно повторяемых трюков.

Тем, кто хочет избежать такой участи, надо рекомендовать, как раз обратный путь творчества: пусть они в момент творчества думают только об основных задачах, указующих творческий путь вехах (*что*). Остальное (*как*) придет само собой, бессознательно, и именно от этой бессознательности выполнение партитуры роли будет всегда ярко, сочно, непосредственно.

Что – сознательно, *как* – бессознательно. Вот самый лучший прием для сохранения творческого бессознания и помощи ему; не думая о *как*, а лишь направляя все внимание на *что*, мы отвлекаем наше сознание от той области роли, которая требует участия бессознательного в творчестве.

II

Пришло время сделать признание. Дело в том, что я до сих пор почти исключительно говорил о чувстве и переживании. Все сводилось к ним. Все манки и техника были направлены на их возбуждение.

Значит ли это, что я не признаю в творчестве огромной, важной роли других элементов и человеческих способностей, вроде *интеллекта* (ума) или *воли*, что я отрицаю их участие и значение в процессе творчества?

Я не только не отрицаю, а, напротив, считаю их равноценными, одинаково важными с чувством. Я не умею даже разделять их функции. Они неотделимы от чувства.

Однако что же заставляло меня до сих пор быть пристрастным к последнему, отдавать ему больше внимания, чем другим его сподвижникам, посвящать чувству почти целиком все учебное время? На это много причин. Вот они:

1. Я не верю, чтоб были люди, которые бы искренне (не из корыстных или других личных целей) верили тому, что наша

убогая актерская техника (и тем более актерски условная) или надуманный принцип, метод сценического творчества могут какой-либо мере тягаться с органическим, непосредственным интуитивным, подсознательным творчеством самой величайшей художницы – природы.

Такое творчество непосредственно и неотразимо воздействует на живые организмы зрителей всех национальностей и возрастов.

Можно возражать и опасаться того, что такое подсознательное творчество без контроля сознания может отклониться от верного пути, и что поэтому нужны направляющие его интеллектуальные или иные указания.

Никто, и я в том числе, против этого возражать не будет.

Можно также опасаться, что такое подсознательное творчество у малоталантливых от природы актеров с слабыми внутренними и внешними данными окажется бледным, хотя и верным, хотя и убедительным. Конечно, можно жалеть об этом. Однако некоторые будут утверждать, что такое творчество надо усиливать условными актерскими приемами игры, но я не согласен с таким мнением и предпочитаю слабое, но подлинное, органическое творчество более тонкому, рафинированному, но искусственному, условному, актерскому.

Почему?

По той же причине, по которой я предпочитаю свои собственные, данные мне природой, хотя бы и посредственные, нос, глаза, уши таковым же прекрасным, но искусственным, и собственные, хотя и плохие, руки и ноги прекрасным механическим протезам.

Но как же быть, скажут мне, когда у актера нет способности и умения к переживанию?

– Я скажу: такому актеру нечего делать в театре.

– Значит, вы не признаете искусства представления? – спросят меня снова.

– Нет, я признаю всякое искусство, а в том числе и искусство представления, именно потому, что оно не может существовать без процесса переживания.

– Вы не признаете ремесла? – спросят меня вновь.

– Не признаю и предпочитаю хорошему ремесленнику самого посредственного актера, работающего на основе природы. С ремесленником мне делать нечего. Мы разные люди.

2. Чувство, как вам известно, наиболее капризно, неуловимо. Трудно воздействовать на него непосредственно. Нужны косвенные пути, и главные из этих путей направляются через интеллект (ум), через хотение (волю).

С чувством трудно иметь дело. Поэтому приемы воздействия на него менее или, вернее, совсем не изведаны. Вот почему в первую очередь я считаю необходимым заняться чувством и поставить его в необходимые ему условия.

До сих пор эта брешь в технике нашего искусства прикрывалась разными общими громкими, ничего не скрывающими в себе, пустыми словами, вроде: «играть нутром», «вдохновение свыше», «истинный талант обладает творческим чутьем, интуицией, трагическим пафосом...»

Все эти слова на практике означали лишь простой актерский наигрыш, пыжание, крик, ложный пафос (за исключением отдельных гениальных актеров и актрис, вроде М.Н. Ермоловой).

К ним веками приучали зрителя. Под видом подлинных чувств их прививали ученикам в школах, считали необходимыми, обязательными в театре. Уверяли, что сцена и искусство требуют условностей даже и в области переживания. Но в реальной жизни не принимают театральных условностей! Их не терпят, над ними смеются, считают неискренними, фальшивыми, «театральными» в дурном смысле. В результате создались два чувства, две правды, две лжи – жизненная и сценическая.

Однако почему же надо верить лжи в театре, изгоняя ее из жизни? Не потому ли, что это легче? Не потому ли, что зритель уже привык к лжи и условностям?

На этот счет существует много замысловатых теорий, оправдывающих ложь на сцене. Они достаточно известны, чтоб их напоминать.

Однако это не мешает зрителям приходиться в восторг, получать незабываемые художественные впечатления и даже потрясения от подлинного, верного, правдивого жизненного переживания на сцене. Оно ценится ими выше всего, оно предпочитается всему другому поддельному.

Мы видим из практики, что труппы начинающих молодых актеров, работающих на основах правды чувства и переживания,

успешно боролись и даже побеждали давно прославленные театры, основанные на актерской лжи.

Не удивительно, что никакие условности, никакая философия, никакие новые изобретаемые тезисы не сравнятся с творчеством органической природы, и тот, кто может и умеет творить на сцене по основе органической природы, тот окажется сильнее других, которые этого делать не умеют и потому уходят в условности.

Не насилуйте же природы!

Идите по указанным ею путям. Их-то я и исследую.

Они в том, что ум, воля, чувство составляют неделимый триумвират, каждый член которого одинаково важен в процессе творчества. В одних случаях перевешивает один из них, в других – другой.

Но этот закон нещадно нарушали в театре (за исключение отдельных случаев).

Рассудочное творчество, в большинстве случаев не согретое изнутри чувством не поддержанное волей, преобладало на сцене, так сказать, в сухом, холодном виде, поддерживаемое лишь актерским опытом и условными приемами техники. Это самый скучный и плохой вид сценического искусства, и вот почему я перенес все свое внимание на эмоцию (чувство) на хотение, задачи (волю).

Надо сравнивать их права, подогнав тех членов триумвирата, которые отстали.

В первую очередь прихожу на помощь чувству, а во вторую – воле.

Вот первая причина, почему до сих пор я почти совсем умалчивал о роли интеллекта (ума) в творчестве.

Да, я утверждаю, что творчество, не освещенное, не оправданное изнутри подлинным чувством и переживанием, не имеет никакой цены и не нужно искусству.

Я утверждаю, что непосредственное, интуитивное переживание, подсознательно направляемое самой природой, наиболее ценно и не может быть сравниваемо ни с каким другим творчеством. Но вместе с тем я утверждаю, что в других случаях пережитое чувство, не проверенное, не оцененное, не подсказанное или не направленное интеллектом и волей, может быть ошибочно, неправильно.

И только то творчество, в котором на равных правах, чередуясь в первенстве, участвуют все три члена триумvirата, нужно и ценно в нашем искусстве.

Никакие ухищрения, дающие перевес одному из членов, триумvirата в ущерб другому, не проходят в нашем деле безнаказанно. Искусство мстит за насилие над ним.

Вот почему я очень боюсь и скептически отношусь ко всякому придуманному, искусственно измышленному творческому принципу, как бы хитро, глубокомысленно и витиевато ни оправдывали его эффектными фразами и словами. Они останутся только фразами без внутреннего содержания, которые способны временно увлечь в сторону от верного пути вечного искусства.

Вот почему я и каюсь теперь в том, что отдал умышленно перевес в этой книге в сторону чувства и переживания. Но реабилитация их теперь – в век увлечения разумом – оправдает мой поступок, если мне удастся подогнать технику чувства. (IV, 458 – 462)

Из письма коллективу МХАТ (1929)

...тем не менее кино никогда не сможет тягаться с живым творящим человеком, который умеет не только говорить, но и лучеиспускать. Вот этой способностью никогда не сможет обладать фотографическая пленка. Это умеет и технически знает только наш театр. (VIII, 212)

Из письма Е.К. Малиновской (1930)

Вы – человек театральный. До сих пор не понимают, что это особая какая-то порода людей, в которых вложено то, без чего нельзя подходить к искусству. (VIII, 240)

Из письма Л.Я. Гуревич (1930)

То же и в нашем деле; каждый человек берет пьесу, особым образом ее анализирует, глотает, переживает и т.д. Это тоже вопрос психофизиологический, обязательный для прошлых и будущих поколений.

В моей книге я хотел бы говорить *только об этом*, не входя в то, *кто и что и когда* будет исполняться или твориться актером. Это есть *психофизиология, психо- и физикотехника творчества, и только*. (VIII, 271)

... сценическое самочувствие, проходя через пьесу, вырастает в творческое с большой буквы, за границами которого находится *творческое подсознание*.

Беда в том, что об искусстве представления нельзя начинать говорить, пока не сказано всего о переживании... все то, что сказано про *искусство переживания*, относится целиком и к *искусству представления* плюс еще – пережитое надо исправить в своем стиле, и научиться производить механически. Если то, что представляется, еще не пережито – значит, это ремесло. О последнем можно сказать только после того, как будут знать о двух первых направлениях. (VIII, 272)

Творчество роли. Вот объяснения главы. Со сценическим самочувствием (рабочее самочувствие) надо приступать к работе над ролью. Когда с таким самочувствием пройдешь сквозь всю пьесу и роль (вроде Гамлета), все *элементы самочувствия* насыщаются *содержанием самой роли*. Получится сгущенное творческое *самочувствие*, в котором все элементы те же, но увеличены в десять раз. Эти элементы, как и самое название *Творческое самочувствие*, мы будем писать с *большой буквы*.

Творческое самочувствие, точно приморский город, лежит у самой границы беспредельного океана *подсознания*. Каждую минуту творчество может уплыть в это море и потом опять вернуться к *Возвышенному Творческому Сознанию*.

Резюме системы: *Подсознательное через сознательное*.

По-моему, главная опасность книги в «создании жизни человеческого духа» (о духе говорить нельзя).

Другая опасность: подсознание, излучение, влечение, слово *душа*.

Не могут ли за это запретить книгу. (VIII, 278)

О кино (1930)

Близко то время, когда изобретут трехмерный, красочный, поющий и говорящий кино. Некоторые думают, что он

окончательно победит театр. Нет. Я с этим не согласен. Никогда машина не сравнивается с живым существом. (VI, 277)

Мое мнение по поводу перехода оперного театра моего имени в экспериментальный театр (1930)

Лучеиспускать в маленькой комнате Студии несравненно легче, чем в большом зале Экспериментального театра. (VI, 279)

Из письма Л.Я. Гуревич (1931)

По поводу *органических подлинных чувств*. Вы не пишете, как их назвать. Согласен на Ваше название.

Я тоже делаю различие между сценическим и подлинным переживанием. Очевидно, это различие недостаточно ясно у меня выражено. Я говорю, что на сцене артист живет подлинным чувством, но аффективного происхождения, то есть подсказанным аффективной памятью, в которой чувство очищалось от всего лишнего¹. Это чувство – квинтэссенция всех подобных ему чувств. Благодаря своей очищенности и сгущенности оно в иных случаях бывает сильнее, чем подлинное жизненное чувство.

Актер живет на сцене именно такими воспоминаниями из прошлого, и я их называю – подлинными.

Когда затрагиваем на сцене эти аффективные воспоминания, то они и им подобные оживают все сразу. Оживает их квинтэссенция – синтез. По-моему, это сильнее, чем подлинное чувство одного, частного, случая. Еще маленькая тонкость: почему актеры полюбили слово «магическое». Оно говорит: *если б* дело было так-то и так-то, что бы Вы *сделали*? Для того чтобы по чести сказать, как бы я поступил именно сегодня, необходимо проделать совершенно то же, что происходит в жизни; так же раскинуть мозгами, так же выпустить во все стороны щупальцы интуиции. В эти минуты или секунды артист совершенно забывает сцену и живет самой подлинной человеческой жизнью. Единственное ее различие то, что в эти секунды он иногда чувствует подлинность своего переживания гуще, чем в самой

¹ Согласен, что не сама аффективная память делала эту очистку, но кто, что и как это делал – не знаю. [Примечание К.С. Станиславского.]

жизни. Доводят ли эти минуты до сумасшествия? К счастью, нет. Но до обмороков доводят, так точно как и до какого-то экзальтированного чувства. На генеральной репетиции «Татьяны Репиной» произошел с Марией Николаевной такой странный случай, вызвавший тревогу в зрительном зале.

Зрителям показалось, что она на самом деле отравилась. Сама Ермолова не могла дать ясного отчета в том, что произошло. Это, конечно, не сумасшествие, но минута или секунда какой-то странной ненормальности.

Я Вам говорю то, что Вы знаете не хуже меня. Но вопрос не в этом. Вопрос в дурацкой, дикой и бездарней, умствующей и не чувствующей искусства аудитории. Мало того, – подлой аудитории, которая занимается придираками к словам, вроде Афиногенова, которого недавно один господин спросил: неужели же вы не поняли, в каком смысле Станиславский говорит о том, что «когда играешь злого – ищи, где он добрый». На это Афиногенов ответил: «Мне выгоднее понять так, как я сказал».

...Далее Вы пишете, что они совершаются (т.е. сценические поступки и переживания) бескорыстно, через магическое *если б*, не затрагивая *собственных* интересов. По-моему, это не совсем так. Творческие моменты на сцене только те, которые вызваны магическим *если б*. Поэтому я сейчас буду говорить о них. Если я искренно отвечаю на поставленный *если б* вопрос, то в тот момент, когда я это делаю, я живу своей собственной эгоистичной жизнью.

В эти моменты *роли* нет. Есть – я сам. От роли и пьесы остаются только условия, обстоятельства ее жизни, все же остальное мое собственное, меня лично касающееся, так как всякая роль в каждый ее творческий момент принадлежит живому человеку, т.е. самому артисту, а не мертвой схеме человека, т.е. роли.

Все жизненные подробности, детали, пропущенные поэтом возвращаются в роль актером. Это делается невидимо, в паузах, в подтексте, они включены в самое чувство, которое передается актером, которое стало синтезом всех аналогичных переживаний со всеми сопутствующими ему деталями и пропущенными автором предлагаемыми обстоятельствами. Последние, повторяю, возвращаются актером в жизнь роли с помощью вымысла, воображения, которым они все время окутываются, как гора облаком.

Вы пишете далее: «Они поддаются уплотнению, сокращению в партитуре роли при посредстве творческого сознания». Да. Они, прежде всего, поддаются уплотнению – вымысла воображения. О чем я только что сказал. Сокращается лишь то, что актеру не дорого в жизни, что и там проходит незамеченным и лишь отвлекает его от дорогой ему сущности. По-моему, это усиляет, а не ослабляет органичность переживания.

Вы говорите дальше, что в жизни события разворачиваются не по творческому сознанию, а произвольно.

А разве нет еще большей произвольности и полной бессознательности в творческой интуиции, воображении, которое выдумывает свои вымыслы или вернее, угадывает подлинную жизнь и подсказывает ее чувству. Никогда сама подлинная жизнь не подскажет нам того, что происходит в жизни нашего воображения. В этой области возможно то, что невысказано в жизни.

Но опять-таки повторяю, что все это относится к нам с Вами, а не к той идиотской аудитории, которая будет придирается к терминологии, чтоб показать свое тупоумие.

Магическое если б заменить *творческим если б*. Если нужно, придется заменить. Надо будет сделать сноску или ставить в скобки (магическое), так как оно среди актеров здесь и за границей получило огромную популярность. Недавно читал, статью Чарли Чаплина, который все свое творчество основывает на магическом *если б* (выдавая его за свое изобретение).

Совершенно согласен с Вами и в том, что необходим специалист. Курьез в том, что я пишу о самом трудном психологическом моменте – о творчестве духа, а сам ровным счетом не прочел и двух книг по психологии. Это меня смешит и удивляет в одно и то же время. Я полный невежда, и потому Ваша помощь и помощь специалиста мне необходима. Я уже просил поговорить об этом деле Подгорного со Шпетом. Он, кажется, говорил, но результата я не знаю. Сегодня Подгорный вернется из Ленинграда, и я спрошу его. (VIII, 283 – 286)

Из письма П.А. Калужской (1931)

Василий Васильевич мало верил в себя. От этой неуверенности, еще во время работы над ролью, от нетерпения, у него внутри захлестывался какой-то клапан и не давал возможности

режиссеру проникнуть в его душу. В эти моменты он становился очень нервным, и сколько требовалось сил, чтобы убедить его в том, что он талантлив и что может сыграть прекрасно роль. В это время он страдал, как роженица, которая не может родиться и в то же время не подпускает близко врача, боясь, что он сделает больно. Но вот один удачный момент исполнения, в который сам творец поверил в себя и рассмеялся, и – роль стала на рельсы.

В этих импровизациях Василий Васильевич делался не только внешним копировальщиком, но и зорким наблюдателем, минутами даже – философом. Он рассказывал так, как рассказывает актер и литератор при создании своих экспромтов и памфлетов. (VIII, 291 – 292)

Искусство актера и режиссера (1929 – 1932)

Заменить «вдохновение», то есть то творческое состояние, при котором оживает интуиция и деятельность творческого воображения, внешняя техника не может, а привести себя в творческое состояние по заказу – невозможно!

Эти вопросы толкнули меня на отыскание приемов *внутренней техники*, то есть путей, ведущих от *сознания к подсознательному*, в области которого и протекает на 9/10 всякий подлинный творческий процесс.

...*сценическое общение с объектом* может быть художественно полноценным лишь в том случае, если актер приучил себя путем длительных упражнений отдаваться ему как в своих восприятиях, так и в своих реакциях на эти восприятия с максимальной интенсивностью: только в этом случае сценическое действие достигает надлежащей выразительности; между действующими лицами пьесы, то есть между актерами, создается та сцепка, та живая связь, какая требуется для передачи драмы в ее целом, с соблюдением общего для всего спектакля ритма и темпа.

Однако же наблюдение над природой творчески одаренных: людей все же открывает нам путь к овладению чувствами роли. Путь этот лежит через деятельность воображения, которое в гораздо большей степени поддается воздействию нашего сознания. Нельзя непосредственно воздействовать на чувства, но

можно расшевелить в себе в нужном направлении творческую фантазию, а фантазия, как указывают наблюдения научной психологии, будоражит нашу *аффективную память*.

Существует довольно распространенное и уже высказанное в печати мнение, будто практикуемый мною метод художественного воспитания актера, обращаясь через посредство его воображения к запасам его аффективной памяти, то есть его личного эмоционального опыта, тем самым приводит к ограничению круга его творчества пределами этого личного опыта и не позволяет ему играть ролей, не сходных с ним по психическому складу. Мнение это основано на чистейшем недоразумении, ибо те элементы действительности, из которых творит свои небывалые создания наша фантазия, тоже почерпаются ею из нашего ограниченного опыта, а богатство и разнообразие этих созданий достигаются лишь *комбинациями* почерпнутых из опыта элементов.

...актер должен выработать в себе не только общую гибкость и подвижность тела, не только легкость, плавность и ритмичность движений, но и особую *сознательность в управлении всеми группами своих мускулов и способность ощущать переливающуюся по ним энергию*, которая, исходя из его высших творческих центров, формирует определенным образом его мимику, его жесты и, излучаясь из него, захватывает в круг своего воздействия его партнеров по сцене и зрительную залу. (VI, 233 – 238)

Участникам юбилейного вечера (1933)

Поэтому пусть все творят так, как хотят, как умеют, пусть делают то, что хотят, пусть рисуют себе несколько бровей и кругов на лицах, но только пусть все, что они делают, оправдывается изнутри вечными, обязательными для всех законами творческой природы. (VIII, 323)

Работа над ролью («Отелло») (1930 – 1933)

У каждого режиссера свои индивидуальные подходы к работе над ролью и программе проведения этой работы. На этот

предмет нельзя утвердить однажды и навсегда установленных правил.

Но основные этапы и психофизиологические приемы этой работы, взятые из самой нашей природы, должны быть в точности соблюдены. Их нужно вам знать, и я должен вам продемонстрировать их на практике, заставить вас испытать и проверить их на самих себе. Это, так сказать, классический образец всего процесса «работы над ролью». (IV, 190)

Я придаю первым впечатлениям почти решающее значение. (IV, 193)

Умение увлекать свои чувства, волю и ум – одно из свойств таланта артиста, одна из главных задач внутренней техники. (IV, 206)

Новое основание для подхода к роли через создание жизни тела в том, что последняя может стать для творческого чувства своего рода аккумулятором. Внутренняя эмоция, переживания подобны электричеству. Если выбрасывать их в пространство, то они разлетаются и исчезают. Но если насытить жизнь тела чувством, как аккумулятор электричеством, то эмоции, переживания, вызванные ролью, закрепляются в телесном, хорошо осязаемым физическом действии. Оно вбирает, всасывает, собирает в себе чувство, связанное с каждым моментом жизни тела, и тем фиксирует неустойчивые, легко испаряющиеся и творческие эмоции артиста. (IV, 225 – 226)

Оценка фактов – большая и сложная работа. Она выполняется не только умом, а главным образом с помощью чувства и творческой воли. И эта работа протекает в плоскости нашего воображения. (IV, 252)

...навсегда условимся, что скрытая суть, конечно, не в физической задаче, а в тончайшей психологии, на 9/10 состоящей из подсознательных ощущений. В подсознательный мешок человеческих чувствований нельзя залезать и рыться в нем, как в кошельке; с подсознанием нужно обращаться иначе, как охотник с дичью, которую он выманивает из лесной чащи. Вы не найдете этой птицы, если будете искать ее, нужны охотничьи манки, на которые птица сама прилетит. Вот эти-то манки в образе физических и элементарно-психологических задач и действий я и хочу вам дать. (IV, 303)

Из письма В.И. Качалову (1935)

Теперь, под старость, углубляясь думами и чувством в наше искусство, я прихожу к убеждению, что высший дар природы для артиста – сценическое обаяние, которое Вам отпущено сверх меры. Постарайтесь понять это, как я, потому что этот дар дает артисту полную свободу. Он может делать все, что ему заблагорассудится, не заботясь: будет это принято или нет смотрящими. Беда, когда артисту надо заботиться о том, чтобы понравиться толпе.

Пользуйтесь же Вашим даром, это даст Вам большую творческую радость. (VIII, 416)

Из письма Я.И. Боярскому (1936)

Чтобы не запутаться вновь в бесконечном количестве изобретаемых систем, я вижу единственный выход: обратиться к единственно правильной системе – к нашей человеческой, органической творческой природе. Пусть изучают ее и научаются развивать, а не калечить этот единственно правильный, естественный, творческий метод. Только этот путь приведет к желаемым результатам. (VIII, 431)

Из письма А.И. Ангарову (1937)

Я очень боюсь и не люблю, когда актеры, чтоб показаться умными, берутся не за свое дело и по-дилетантски рассуждают о науке. Пусть каждый знает свою область.

Согласен, что в творческом процессе нет ничего таинственного и мистического и что об этом надо говорить. Пусть об этом знает и пусть это понимает каждый артист. Но пусть в самый момент творчества, стоя перед освещенной рампой и тысячной толпой, – пусть он секундами, минутами об этом забывает.

Есть творческие ощущения, которые нельзя отнимать от нас без большого ущерба для дела.

Когда что-то внутри (подсознание) владеет нами, мы не отдаем себе отчета в том, что с нами происходит. О том, что мы делаем на сцене в эти минуты, артист с удивлением узнает от других. Это лучшие минуты нашей работы. Если б мы созна-

вали свои действия в эти минуты, мы не решились бы их воспроизводить так, как мы их проявляем.

Я обязан говорить об этом с артистами и учениками, но как сделать, чтоб меня не заподозрили в мистицизме?! (VIII, 432 – 433)

Работа над ролью («Ревизор») (1936 – 1937)

Подобно тому как дрожжи вызывают брожение, так и ощущение жизни роли возбуждает в душе артиста внутренний нагрев, кипение, необходимые для процесса творческого познания. Только в таком творческом состоянии артиста можно говорить о подходе к пьесе и роли. (IV, 316)

Нельзя искренне жить не своими действиями, надо создавать свои, аналогичные с ролью, указанные нашим собственным сознанием, хотением, чувством, логикой, последовательностью, правдой, верой. (IV, 317)

Поэтому всякую роль играйте от своего имени в предлагаемых обстоятельствах, данных автором. (IV, 318)

От простой задачи и действий переходишь к созданию *жизни человеческого тела...* и к созданию *жизни человеческого духа...* через них рождается внутри *реальное ощущение жизни пьесы и роли...* это ощущение естественно вливается во *внутреннее сценическое самочувствие*, которое вы научились вызывать в себе. (IV, 323 – 324)

По жизненному, человеческому опыту я ищу правильных физических задач и действий. Чтобы поверить их правде, мне необходимо внутренне их обосновать и оправдать в предлагаемых обстоятельствах роли. Когда я найду и почувствую эти внутренние оправдания, то моя душа в известной мере сроднится с душой роли.

... в каждом психологическом действии много от физического, а в физическом – от психологического. (IV, 325)

Моя цель – заставить вас из самого себя заново создать живого человека. Материал для его души должен быть взят не со стороны, а из себя самого, из собственных эмоциональных и других воспоминаний, пережитых вами в действительности, из ваших хотений, внутренних «элементов», аналогичных с эмоциями, хотениями и «элементами» изображаемого лица. (IV, 332)

...талантливо сделанная роль человека, как и мы сами, а человек человека чувствует. (IV, 334)

Я наивно воображал, что сам создаю физические действия, что управляю ими, но на самом деле оказалось, что они являются лишь внешним рефлекторным отражением той жизни, творческой работы, которая помимо моего сознания производилась внутри подсознательными силами природы.

Новое свойство моего приема заключается в том, что он помогает добывать из души творящего человека-артиста его собственный, живой, внутренний материал, аналогичный с ролью. (IV, 341 – 342)

Найти в себе такой же человеческий материал, который автор брал для роли из самой реальной жизни, из человеческой природы других людей! Это ли не фокус!

Такой результат тем более важен, что в нашем творчестве ищут не условного, актерского, а живого, человеческого материала. Его можно найти для роли только в душе самого творящего артиста». (IV, 343)

...я объяснил вам, с одной стороны, то, что делается в большинстве театров, и, с другой – то, что составляет особенность, секрет моего приема, охраняющего свободу творчества артиста. (IV, 346)

– Что это – тонкие психологические действия?

– Конечно, они таковы. Но от частого переживания, от неразрывной связи с жизнью всей роли психология в большой мере обросла плотью, через которую и приходишь до внутренней сути чувства. (IV, 350)

– То, чем вы кончаете, то есть простым физическим действием, мы с него начинаем! Вы сами говорите, что внешнее действие, жизнь тела доступнее. Так не лучше ли и начинать творчество роли с того, что доступнее, то есть с физических действий, с целой непрерывной линии их, со всей «жизни человеческого тела». (IV, 350)

Работа актера над собой. Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания (1938)

Предисловие

Не наша вина, что область сценического творчества в пренебрежении у науки, что она осталась неисследованной и что нам не дали необходимых слов для практического дела. Пришлось выходить из положения своими, так сказать, домашними средствами.

Одна из главных задач, преследуемых «системой», заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием. (II, 6)

II. Сценическое искусство и сценическое ремесло

В человеческой душе существуют некоторые стороны, которые подчиняются сознанию и воле. Эти-то стороны способны воздействовать на наши произвольные психические процессы. (II, 23)

Одной из главных основ нашего искусства переживания является принцип: «Подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста». (Подсознательное – через сознательное, произвольное – через произвольное). Когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему.

Подсознательная творческая сила тоже не может обойтись без своего рода инженера – без сознательной психотехники.

...реализм и даже натурализм внутренней жизни артиста необходим ему для возбуждения работы подсознания и порывов вдохновения.

Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя... (II, 24)

Сознательное и верно рождает правду, а правда вызывает веру, а если природа поверит тому, что происходит в человеке, она сама примется за дело. Вслед за ней вступит подсознание, и может явиться вдохновение.

Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании *«жизни человеческого духа»* роли и *в передаче этой жизни на сцене в художественной форме.*

Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства каждый раз и при каждом повторении. (II, 25)

...в области воплощения с подсознанием не сравнится самая искусная актерская техника. (II, 27)

В искусстве представления делают то же, что делали и вы: стараются вызвать и подметить в себе самом типичные человеческие черты, передающие внутреннюю жизнь роли. Создав для каждой из них однажды и навсегда, наилучшую форму, артист учится естественно воплощать ее механически, без всякого участия своего чувства в момент своего публичного выступления. Это достигается с помощью приученных мышц тела, лица, с помощью голоса, интонации, всей виртуозной техники и приемов всего искусства, с помощью бесконечных повторений. Мускульная память у таких артистов от искусства представления развита до крайности.

Привыкнув к механическому воспроизведению роли, артист повторяет свою работу без затраты нервных и душевных сил. Последняя считается не только ненужной, но даже и вредной при публичном творчестве, так как всякое волнение нарушает самообладание артиста и изменяет рисунок и форму, раз навсегда зафиксированные. Неясность же в форме и неуверенность ее передачи вредят впечатлению. (II, 31)

Для того, чтобы передать чувства роли, необходимо познать их, а для того, чтобы их познать, надо самому испытать аналогичные переживания.

Передразнивать самое чувство нельзя, можно лишь подделывать результаты его внешнего проявления. Но ремесленники не умеют переживать роли, поэтому они никогда не познают внешних результатов этого творческого процесса. (II, 35)

Один из этих раз и навсегда зафиксированных приемов сохраняются ремесленной традицией, унаследованной от предшественников, как, например, прикладывание всей пятерни к сердцу при выражении любви или разрывание ворота при изображении смерти. Другие взяты в готовом виде у талантливых современников (вроде обтирания лба внешней стороной кисти,

как это делала Вера Федоровна Комиссаржевская в трагических моментах роли). Третьи приемы изобретаются самими актерами.

Так, раз и навсегда, выработалась общеактерская речь, особая манера докладывать роль с заранее рассчитанными эффектами, особая сценическая походка, картинность поз и жестов.

Готовые механические приемы игры легко воспроизводятся тренированными актерскими мышцами ремесленников, входят в привычку и становятся их второй натурой, которая заменяет на подмостках человеческую природу.

Эта раз и навсегда зафиксированная маска чувства скоро изнашивается, теряет свой ничтожный намек на жизнь и превращается в простой механический актерский штамп, трюк или условный внешний знак. (II, 36)

...Всеми этими внешними приемами игры актеры ремесленного толка хотят заменить живое, подлинное, внутреннее переживание и творчество. Но ничто не сравнится с подлинным чувством, а оно не поддается передаче механическими приемами ремесла.

Некоторые из этих штампов еще обладают какой-то театральной эффективностью, подавляющее же большинство их оскорбляет дурным вкусом и удивляет узостью понимания человеческого чувства, прямолинейностью отношения к нему или просто глупостью. (II, 37)

Условный штамп не может заменить переживания.

Беда еще в том, что всякий штамп прилипчив, навязчив. Он въедается в артиста, как ржавчина. Раз найдя себе лазейку, он проникает дальше, размножается и стремится охватить все места роли и все части актерского изобразительного аппарата.

Штамп заполняет всякое пустое место роли, не заполненное живым чувством, и прочно устраивается там. Более того, очень часто он выскакивает вперед до пробуждения чувства и загораживает ему дорогу: поэтому актеру приходится бдительно оберегать себя от услуг назойливого штампа.

Все сказанное относится даже и к даровитым актерам, способным к подлинному органическому творчеству. Про актеров ремесленного типа можно сказать, что почти вся их сценическая деятельность сводится к ловкому подбору и комбинации штампов. Некоторые из этих штампов имеют свою красоту

и занимательность, и неопытный зритель даже не заметит, что это не более как механическая актерская работа.

Но как бы ни были совершенны актерские штампы, сами по себе они не могут взволновать зрителей. Для этого нужны какие-то дополнительные возбудители, и такими возбудителями являются особые приемы, которые мы называем *актерской эмоцией*.

Актерская эмоция не есть подлинная эмоция, подлинное художественное переживание роли на сцене – это есть искусственное раздражение периферии тела.

Актеры более нервического типа возбуждают в себе актерскую эмоцию искусственным взвинчиванием своих нервов, получается своего рода сценическая истерия, кликушество, нездоровый экстаз, часто в такой же степени внутренне бессодержательный, как искусственная физическая разгоряченность.

И в том и в другом случае мы имеем дело не с художественной игрой, а с наигрышем, не с живыми чувствами человека-артиста, приспособленными к исполняемой им роли, а с актерской эмоцией. Однако эта эмоция все-таки достигает своей цели и дает какой-то намек на жизнь, производит известное впечатление, так как художественно неразвитые люди не разбираются в качестве этого впечатления, а удовлетворяются грубой подделкой. Сами актеры этого типа часто бывают уверены, что они служат подлинному искусству, не создают того, что они просто занимаются сценическим ремеслом. (II, 38 – 39)

В полную противоположность им подлинно художественные приемы передачи внутренней жизни роли трудны, долго создаются, но никогда не надоедают на сцене. Они сами собой обновляются и постоянно дополняются, неизменно захватывают и самого артиста и зрителей. Вот почему роль, построенная на естественных приемах игры, растет, а построенная на наигрыше и на дилетантском ломании сразу становится безжизненной, механической. (II, 41)

III. «Действие», «Если бы», предлагаемые обстоятельства

Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь.

Сидеть там тоже нужно для чего-нибудь, а не просто так, – чтоб показываться зрителям. Но это не легко и приходится этому учиться. (II, 47)

Бессмысленная беготня не нужна на сцене, – продолжал Торцов. – Там нельзя ни бегать ради бегания, ни страдать ради страдания. На подмостках не надо действовать «вообще», ради самого действия, а надо действовать *обоснованно, целесообразно и продуктивно*. (II, 50)

...грешат те, кто привыкли на сцене представлять, по-актерски лицедействовать, ломаться. Но подлинный артист должен не передразнивать внешне проявления страсти, не копировать внешне образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно, по-человечески действовать. Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей и в образе. (II, 52)

...маленькие действия не могут увлекать. Они слишком коротки: затопил камин, затворил дверь, смотришь – заряд уже кончен. Вот если бы второе действие вытекало из первого и порождало третье, тогда иное дело. (II, 55)

Начнем с «если бы». Прежде всего оно замечательно тем, что начинает всякое творчество. «Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество.

Существуют «если бы», которые дают только толчок для дальнейшего, постепенного, логического развития творчества. (II, 57)

Далее, оцените то, что в слове «если бы» скрыто какое-то свойство, свойства и сила... «если бы» вызвали внутри нас мгновенную перестановку, – «сдвиг»...

Благодаря ему, точно в «Синей птице», при повороте волшебного алмаза, происходит что-то, от чего глаза начинают иначе смотреть, уши – по-другому слушать, ум – по-новому оценивать окружающее, а в результате придуманный вымысел вызывает соответствующее реальное действие, необходимое для выполнения поставленной перед собой цели.

«если бы»... Это слово ничего не утверждает. Оно лишь предполагает, оно ставит вопрос на разрешение. На него актер и старается ответить.

Поэтому-то сдвиг и решение достигается без насилия и без обмана. (II, 59)

Слово «если бы» – толкач, возбудитель нашей внутренней творческой активности. (II, 60)

... «если бы» – игра, вымысел, но весьма возможный, выполнимый в реальной действительности...

Итак, «магическое» или простое «если бы» начинает творчество. Оно дает первый толчок для дальнейшего развития созидательного процесса роли.

О том, как этот процесс развивается, пусть за меня вам скажет Александр Сергеевич Пушкин!

В своей заметке «О народной драме и о “Марфе Посаднице” М.П. Погодина» Александр Сергеевич говорит:

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Добавлю от себя, что совершенно того же требует наш ум и от драматического артиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для нас, артистов, будут уже готовыми – предлагаемыми. И вот в нашей практической работе укрепился термин «предлагаемые обстоятельства», которым мы и пользуемся. (II, 61)

«Предлагаемые обстоятельства», как и само «если бы», являются предположением, «вымыслом воображения». Они одного происхождения: «предлагаемые обстоятельства» – то же, что «если бы», а «если бы» – то же, что «предлагаемые обстоятельства». Одно – предположение («если бы»), а другое – дополнение к нему («предлагаемые обстоятельства»). «Если бы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Одно без других не может существовать и получать необходимую возбудительную силу. Но функции их несколько различны: «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным «если бы». Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига. (II, 62)

– Поверить чужому вымыслу и искренне зажить им – это, по-вашему, пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему, а нередко труднее, чем создание собственного вымысла.

Мы знаем случаи, когда плохая пьеса поэта приобретала мировую известность благодаря пересозданию ее большим артистом. Мы знаем, что Шекспир пересоздавал чужие новеллы.

И мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами; мы вкладываем в чуждой текст свой подтекст. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе «истину страстей»; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица. И вся эта огромная работа – «пустяки»! Нет, это большое творчество и подлинное искусство! (II, 63 – 64)

После «если бы» и «предлагаемых обстоятельств» мы будем говорить сегодня о внутреннем и внешнем сценическом действии.

Понимаете ли вы, какое значение оно имеет для нашего искусства, которое само, по своей природе, основано на активности?

Эта активность проявляется на сцене в действии, а в действии передается душа роли – и переживание артиста и внутренний мир пьесы; по действиям и поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они.

Вот что дает нам действие и вот чего ждет от него зритель.

Что же он в подавляющем большинстве случаев получает от нас? Прежде всего, большую суетню, изобилие несдержанных жестов, нервных, механических движений. На них мы щедры в театре несравненно больше, чем в реальной жизни.

Но все эти актерские действия совсем иные, чем человеческие, в подлинной жизни. Покажу разницу на примере: когда человек хочет разобраться в важных, сокровенных, интимных мыслях и переживаниях (вроде «Быть или не быть» в Гамлете), он уединяется, уходит глубоко внутрь себя и старается мысленно выявить в словах то, о чем думает и что чувствует.

На сцене актеры действуют иначе. Они в интимные моменты жизни выходят на самую авансцену, обращаются к зрителям и громко, эффектно, с пафосом декламируют о своих несуществующих переживаниях. (II, 64)

К пустым словам не может быть возвышенного отношения. Они нужны только как звуки, на которых можно показать голос, дикцию, технику речи, актерский, животный темперамент.

Что же касается самой мысли и чувствований, ради которых писалась пьеса, то их при такой игре можно передать только

«вообще» грустно, «вообще» весело, «вообще» трагично, безнадежно и прочее. Такая передача мертва, формальна, ремесленна. (II, 65)

«Вообще» – поверхностно и легкомысленно. Введите в роль логику и последовательность, и это вытеснит дурные свойства «вообще». «Вообще» все начинает и ничего не кончает. Введите в вашу игру законченность. (II, 66)

Чтоб добиться успеха во всех предстоящих нам трудностях, прежде всего надо иметь смелость сознать, что по многим и многим причинам, выходя на подмостки сцены, перед толпой зрителей, в условиях публичного творчества, мы совершенно теряем в театре, на подмостках, ощущение реальной жизни. Мы забываем все: и то, как мы в жизни ходим, и то, как мы сидим, едим, пьем, спим, разговариваем, смотрим, слушаем – словом, как мы в жизни внутренне и внешне действуем. Все этому нам надо сызнова учиться на подмостках сцены, совершенно так же, как ребенок учится ходить, говорить, смотреть, слушать.

В течение наших школьных занятий мне придется часто напоминать вам об этом неожиданном и важном выводе. 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. (II, 67)

IV. Воображение

Сценическая работа начинается с введения в пьесу и в роль магического «если бы», которое является рычагом, переводящим артиста из повседневной действительности в плоскость *воображения*. Пьеса, роль – это вымысел автора, это ряд магических и других «если бы», «предлагаемых обстоятельств», придуманных им. Подлинной «были», реальной действительности на сцене не бывает; реальная действительность не искусство. Последнему, по самой его природе, нужен художественный вымысел, каковым в первую очередь и является произведение автора. Задача артиста и его творческой техники заключается в том, чтобы превращать вымысел пьесы в художественную

сценическую быль. В этом процессе огромную роль играет наше воображение. (II, 69)

– 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 и не будет. А может, и будет! Как знать? Когда народная фантазия создавала сказочный ковер-самолет, кому могло прийти в голову, что люди будут парить в воздухе на аэропланах? Фантазия все знает и все может, Фантазия, как и воображение, необходима художнику.

Нашим ближайшим помощником является воображение, с его магическим «если бы» и «предлагаемыми обстоятельствами». Оно не только досказывает то, чего не досказали автор, режиссер и другие, но оно оживляет работу всех вообще создателей спектакля, творчество которых доходит до зрителей прежде всего через успех самих артистов.

...как важно актеру обладать сильным и ярким воображением: оно необходимо ему в каждый момент его художественной работы и жизни на сцене, как при изучении, так и при воспроизведении роли.

В процессе творчества воображение является передовым, который ведет за собой самого артиста. (II, 70 – 71)

Про гениев, пожалуй, не скажешь, что они лгут. Такие люди смотрят на действительность другими глазами, чем мы. Они иначе, чем мы, смертные, видят жизнь. Можно ли осуждать их за то, что воображение подставляет к их глазам то розовые, то голубые, то серые, то черные стекла? И хорошо ли будет для искусства, если это люди снимут очки и начнут смотреть как на действительность, так и на художественный вымысел ничем не заслоненными глазами, трезво, видя только то, что дает повседневность. (II, 72)

...Есть воображение с инициативой, которое работает самостоятельно. Оно разовьется без особых усилий и будет работать настойчиво, неустанно, наяву и во сне. Есть воображение, которое лишено инициативы, но зато легко схватывает то, что ему подсказывают, и затем продолжает самостоятельно развивать подсказанное. С таким воображением тоже сравнительно легко иметь дело. Если же воображение схватывает, но не развивает подсказанного, тогда работа становится труднее. Но есть люди, которые и сами не творят и не схватывают того, что им дают.

Если актер воспринимает из показанного лишь внешнюю, формальную сторону, – это признак отсутствия воображения, без которого нельзя быть артистом. (II, 73)

...нельзя и мечтать ради самого мечтания. В работе вашего воображения не было смысла, интересного задания, необходимого при творчестве. Третья ваша ошибка в том что ваши мечтания были не действенны, не активны. Между тем активность воображаемой жизни имеет для актера совершенно исключительное по важности значение. Воображение его должно толкать, вызывать сначала внутреннее, а потом и внешнее действие. (II, 74)

Однако творчество артиста не в одной внутренней работе воображения, но и во внешнем воплощении своих творческих мечтаний. (II, 77)

– «Я есмь» на нашем языке говорит о том, что я поставил себя в центр вымышленных условий, что я чувствую себя находящимся среди них, что я существую в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать от своего собственного имени, за свой страх и совесть. (II, 78–79)

Воображение иссякло, – признался я.

– Потому что сам вымысел нелогичен. В природе все последовательно и логично (за отдельными исключениями), и вымысел воображения должен быть таким же. Немудрено, что ваше воображение отказалось проводить линию без всякой логической посылки – к глупому заключению.

В природе все последовательно и логично (за отдельными исключениями), и вымысел воображения должен быть таким же. Немудрено, что ваше воображение отказалось проводить линию без всякой логической посылки к глупому заключению. (II, 80)

Воображению дано от природы больше возможностей, чем самой реальной действительности. В самом деле, воображение рисует то, что в реальной жизни неосуществимо. Так, например: в мечте мы можем переноситься на другие планеты и похищать там сказочных красавиц; мы можем сражаться и побеждать несуществующих чудовищ; мы можем спускаться на дно морское и брать себе в жены водяную царицу. Попробуй-

те все это преодолеть в действительности. Едва ли вам удастся найти в готовом виде материал для таких мечтаний. Наука, литература, живопись, рассказы дают нам лишь намеки, толчки, точки отправления для этих мысленных экскурсий в область несбыточного. Поэтому в таких мечтаниях главная творческая работа падает на нашу фантазию. В этом случае нам еще нужнее те средства, которые приближают сказочное к действительности. Логике и последовательности, как я уже говорил, принадлежит в этой работе одно из главных мест. Они помогают приближать невозможное к вероятному. Поэтому при создании сказочного и фантастического будьте логичны и последовательны. (II, 81)

...в качестве действующего лица в воображаемой жизни вы не можете видеть себя самого, а видите то, что вас окружает, и внутренне отзываясь на все совершающееся вокруг как подлинный участник этой жизни. В этот момент ваших действительных мечтаний в вас создается то состояние, которое мы называем «я есмь». (II, 82)

...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.

...стоило вам увидеть внутренним взором знакомую обстановку, почувствовать ее настроение, и тотчас же в вас ожили знакомые мысли, связанные с местом действия. От мыслей родились чувство и переживания, а за ними и внутренние позы к действию. (II, 83)

Нам нужна, во-первых, непрерывная линия «предлагаемых обстоятельств», среди которых проходит жизнь этюда, а во-вторых, повторяю, нам нужна непрерывная вереница видений, связанных с этими предлагаемыми обстоятельствами. Короче говоря, *нам нужна непрерывная линия не простых, а иллюстрированных предлагаемых обстоятельств*. Поэтому запомните хорошенько, однажды и навсегда – в каждый момент вашего пребывания на подмостках, в каждый момент

внешнего или внутреннего развития пьесы и ее действия артист должен видеть или то, что происходит вне его, на сцене (то есть внешние предлагаемые обстоятельства, созданные режиссером, художником и другими творцами спектакля), или же то, что происходит внутри, в воображении самого артиста, то есть те видения, которые иллюстрируют предлагаемые обстоятельства жизни роли. Из всех этих моментов образуется то вне, то внутри нас непрерывная бесконечная вереница внутренних и внешних моментов видений, своего рода кинолента. Пока длится творчество, она безостановочно тянется, отражая на экране нашего внутреннего зрения иллюстрированные предлагаемые обстоятельства роли, среди которых живет на сцене, на свой собственный страх и совесть, артист, исполнитель роли.

...Эти видения создадут внутри вас соответствующее настроение. Оно окажет воздействие на вашу душу и вызовет соответствующее переживание.

...Перманентный просмотр киноленты внутренних видений, с одной стороны, удержит вас в пределах жизни пьесы, а с другой – будет постоянно и верно направлять ваше творчество.

...Кстати, но поводу внутренних видений. Правильно ли говорить, что мы ощущаем их внутри себя? Мы обладаем способностью видеть то, чего на самом деле нет, что мы себе лишь представляем. Не трудно проверить эту нашу способность. Вот люстра. Она находится вне меня. Она есть, она существует в материальном мире. Я смотрю и чувствую, что выпускаю на нее, если так можно выразиться, «щупальцы моих глаз». Но вот я отвел глаза от люстры, закрыл их и хочу вновь увидеть ее – мысленно, «по воспоминанию». Для этого необходимо, так сказать, втянуть в себя назад «щупальцы своих глаз» и потом изнутри направить их не на реальный предмет, а на какой-то мнимый «экран нашего внутреннего зрения», как мы называем его на своем актерском жаргоне.

Где же находится этот экран, или, вернее, где я его ощущаю – внутри или вне себя? По моему самочувствию, он где-то вне меня. в пустом пространстве передо мною. Сама кинолента точно проходит у меня внутри, а ее отражение я вижу вне себя.

...Чтобы быть до конца понятным, скажу о том же другими словами, в другой форме. Образы наших видений возникают

внутри нас, в нашем воображении, в памяти и затем уже как 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. (II, 84 – 85)

Наши чувствования и переживания неуловимы, капризны, изменчивы и не поддаются закреплению, или, как мы говорим на нашем актерском жаргоне, «фиксированию, или фиксажу». Зрение сговорчивее. Его образы свободнее и крепче запечатлеваются в нашей зрительной памяти и вновь воскресают в нашем представлении.

...Кроме того, зрительные образы нашей мечты, несмотря на свою призрачность, все-таки реальнее, более ощутимы, более «материальны» (если так можно выразиться о мечте), чем представления о чувствованиях, неясно подсказываемых нам нашей эмоциональной памятью.

...Пусть же более доступные и сговорчивые зрительные видения помогают нам воскрешать и закреплять менее доступные, менее устойчивые душевные чувствования.

Пусть кинолента видений постоянно поддерживает в нас соответствующие настроения, аналогичные с пьесой. Пусть они, окутывая нас, вызывают соответствующие переживания, призывы, стремления и самые действия. (II, 86)

И если, – подхватил Аркадий Николаевич, – созданная вами иллюстрация верно отражает предлагаемые обстоятельства и магическое «если бы» пьесы, если последние вызывают в нас настроения и чувствования, аналогичные с таковыми же самой роли, то вы, вероятно, каждый раз будете заражаться от ваших видений и правильно переживать чувствования Отелло при каждом внутреннем просмотре киноленты.

Давайте мечтать и создавать киноленты! – предложил Аркадий Николаевич.

– О чем же мы будем мечтать? – спрашивали ученики.

– Я умышленно выбираю бездейственную тему, потому что действенная сама по себе может возбудить активность, без предварительной помощи процесса мечтания. Наоборот малодейственная тема нуждается в усиленной предварительной работе воображения. В данный момент меня интересует не сама активность, а подготовка к ней. Вот почему я беру наименее действенную тему и предлагаю вам положить жизнью дерева, глубоко вросшего корнями в землю. (II, 87)

В моем методе расшевеливать воображение есть несколько моментов, которые следует отметить... Когда воображение ученика бездействует, я задаю ему простой вопрос. Нельзя же не ответить на него, раз что к вам обращаются. И ученик отвечает, – иногда наобум, чтобы отвязались. Такого ответа я не принимаю, доказываю его несостоятельность. Чтобы дать более удовлетворительный ответ, ученику приходится либо тотчас же расшевелить свое воображение, заставить себя увидеть внутренним зрением то, о чем его спрашивают, либо подойти к вопросу от ума, от ряда последовательных суждений. Работа воображения очень часто подготавливается и направляется такого рода сознательной, умственной деятельностью. Но вот наконец ученик что-то увидел в своей памяти или воображении; Перед ним встали определенные зрительные образы. Создался короткий момент мечтания. После этого, с помощью нового вопроса, я повторяю тот же процесс. Тогда складывается второй короткий момент прозрения, потом третий. Так я поддерживаю и продлеваю его мечтание, вызывая целую серию оживающих моментов, которые в совокупности дают картину воображаемой жизни. Пусть она пока неинтересна. Хорошо уже, что она соткана из внутренних видений самого ученика. Пробудив раз воображение, он может увидеть то же и два, и три, и много раз. От повторения картина все больше врезывается в память, и ученик сживается с ней. Однако бывает ленивое воображение, которое не всегда отзывается даже на самые простые вопросы. Тогда преподавателю ничего не остается, как, задав вопрос, самому подсказать ответ на него. (II, 89)

...воображение необходимо артисту не только для того, чтобы создавать, но и для того, чтобы обновлять уже созданное и ис-

трепанное. Это делается с помощью введения нового вымысла или отдельных частных, освежающих его. (II, 93)

Всякий вымысел воображения должен быть точно обоснован и крепко установлен. Вопросы: *кто, когда, где, почему, для чего, как*, которые мы ставим себе, чтоб расшевелить воображение, помогают нам создавать все более и более определенную картину мнимой, призрачной жизни. Бывают, конечно, случаи, когда она образуется сама, без помощи нашей сознательной умственной деятельности, без наводящих вопросов, а – интуитивно. Но вы сами могли убедиться, что рассчитывать на активность воображения, предоставленного самому себе, нельзя даже в тех случаях, когда вам дана определенная тема для мечтаний. Мечтать же «вообще», без определенной и твердо поставленной темы, бесплодно.

Однако, когда подходят к созданию вымысла при помощи рассудка, очень часто, в ответ на вопросы, в нашем сознании возникают бледные представления мысленно создаваемой жизни. Но этого недостаточно для сценического творчества, которое требует, чтоб в человеке-артисте забурлила, в связи с вымыслом, его органическая жизнь, чтоб вся его природа отдалась роли – не только психически, но и физически. Как же быть? Поставьте новый, хорошо известный вам теперь вопрос: «Что бы я стал делать, если б созданный мною вымысел стал действительностью?» Вы уже знаете по опыту, что благодаря свойству нашей артистической природы на этот вопрос вас потянет ответить действием. Последнее является хорошим возбуждателем, подталкивающим воображение. Пусть это действие пока даже не реализуется, а остается до поры до времени неразрешенным позывом. Важно, что этот позыв вызван и ощущается нами не только психически, но и физически. Это ощущение закрепляет вымысел.

Важно сознать, что бестелесное, лишенное плоти и материи мечтание обладает способностью рефлекторно вызывать подлинные действия нашей плоти и материи – тела. Эта способность играет большую роль в нашей психотехнике.

Прислушайтесь внимательно к тому, что я сейчас скажу: *каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения.*

Если вы сказали слово или 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 пребывания на сцене, мал он или велик, не был для вас правдой – вы действовали как заведенная машина, как автомат. (II, 94 – 95)

Ни один этюд, ни один шаг на сцене не должен производиться механически, без внутреннего обоснования, то есть без участия работы воображения...

... все сделанное вами на сцене с холодной душой («холодным способом») будет губить вас, так как привыкает вам привычку действовать автоматически, без воображения – механически.

А творческая работа над ролью и над превращением словесного произведения драматурга в сценическую быль вся, от начала до конца, протекает при участии воображения. (II, 95)

V. Сценическое внимание

Внимание к объекту вызывает естественную потребность что-то сделать с ним. Действие же еще более сосредоточивает внимание на объекте. Таким образом, внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создаст крепкую связь с объектом. (II, 102)

До сих пор мы имели дело с объектами в виде точек. Сейчас же я покажу вам так называемый *круг внимания*. Он представляет не одну точку, а целый участок малого размера и включает много самостоятельных объектов. Глаз перескакивает с одного на другой, но не переходит границ, очерченных кругом внимания. (II, 108)

Вот этот блик на столе, – сказал нам Торцов, – иллюстрирует *малый круг внимания*. Вы сами, или, вернее, ваши головы и руки, попавшие в полосу света, находятся в его центре. Такой круг подобен малой диафрагме фотографического аппарата, детализирующей мельчайшие части объекта.

Стоит очутиться в световом круге при полной темноте, и тотчас почувствуешь себя изолированным от всех. Там, в световом круге, как у себя дома, никого не боишься и ничего не стыдишься. Там забываешь о том, что из темноты со всех сторон наблюдает за твоей жизнью много посторонних глаз. В малом световом круге я чувствую себя более дома, чем даже в своей собственной квартире. Там любопытная хозяйка подсматривает в замочную

скважину, тогда как в малом круге черные стены мрака, окаймляющие его, кажутся непроницаемыми. В таком узком световом круге, как при собранном внимании, легко не только рассматривать предметы во всех их тончайших подробностях, но и жить самыми интимными чувствами, помыслами и выполнять сложные действия; можно решать трудные задачи, разбираться в тонкостях собственных чувств и мыслей; можно общаться с другим лицом, чувствовать его, поверять свои интимнейшие думы, восстанавливать в памяти прошлое, мечтать о будущем.

...то состояние, которое вы испытываете сейчас, называется на нашем языке *«публичное одиночество»*. Оно публично, так как мы все с вами, оно одиночество, так как вы отделены от нас малым кругом внимания. На спектакле, на глазах тысячной толпы, вы всегда можете замкнуться в одиночество, как улитка в раковину.

Теперь я покажу вам *средний круг внимания*. (II, 109)

Наступила темнота.

Затем осветилось довольно большое пространство с группой мебели: со столом, стульями и углом рояля, с камином, с большим креслом перед ним. Я очутился в центре этого круга.

Было невозможно сразу охватить глазами все пространство. Пришлось рассматривать его по частям. Каждая вещь внутри круга являлась отдельным, самостоятельным объектом-точкой. Беда только в том, что при увеличившейся световой площади образовались полутона. Эти полутона попадали за пределы круга, благодаря чему его стенки сделались менее плотными. Кроме того, мое одиночество стало слишком просторным. Если малый круг можно сравнить с холодной квартирой, то средний уподобился бы квартире семейной. (II, 109 – 110)

Большая площадь дает простор для широкого действия. В большом пространстве удобнее говорить об общих, а не о личных, интимных вопросах. Благодаря этому в среднем круге легко создавалась живая, молодая и горячая народная сцена. Ее не повторишь по заказу. Подобно малому, и средний световой круг заставил меня ощутить самочувствие артиста в момент расширения площади внимания.

Вот вам и *большой круг!* – сказал Торцов, когда вся гостиная осветилась ярким светом. Другие комнаты пока оставались темными, но внимание уже заблудилось в большом пространстве.

А вот вам и *самый большой круг!* – воскликнул Аркадий Николаевич, когда все остальные комнаты вдруг осветились полным светом. (II, 110)

Еще об одном техническом приеме, помогающем управлять вниманием. Вот в чем он заключается: во время расширения круга на свету – площадь вашего внимания увеличивается. Однако это может продолжаться лишь до того момента, пока вы способны удерживать мысленно очерченную линию круга. Лишь только намеченные границы начнут колебаться и таять, надо скорее суживать круг до пределов, доступных зрительному вниманию.

Но как раз в этот момент нередко происходит катастрофа: внимание выскальзывает из вашей власти и растворяется в пространстве. Приходится снова собирать и направлять его. Для этого скорее обращайтесь к помощи объекта-точки, хотя бы, например, вот к этой лампочке в коробке на столе, которая сейчас опять вспыхнула. Нужды нет, что она теперь не так ярка, как казалась раньше, в темноте, тем не менее это не мешает ей и сейчас привлекать к себе внимание.

Теперь, после того как вы его на минуту укрепили, создавайте сначала малый круг на свету с лампой в его центре. Потом наметьте средний круг внимания на свету и в нем несколько малых.

Торцов старается выработать в нас бессознательный, механический навык перехода от малого круга к большому и обратно, не распуская при этом внимания.

Я еще не выработал этой привычки, но все-таки понял, что прием ухода в публичное одиночество при расширяющемся круге может превратиться на сцене в естественную потребность. Когда я сказал об этом Торцову, он заметил:

Вы вполне оцените этот прием только тогда, когда очутитесь на громадной площадке концертной эстрады. На ней артист чувствует себя беспомощным, точно в пустыне. Там вы поймете, что для своего спасения необходимо владеть в совершенстве средними и малыми кругами внимания. (II, 112)

...Быть может, круг внимания защищает нас плотнее на подмостках, чем в жизни, и артист чувствует его там сильнее, чем в действительности? Или у круга внимания есть еще какие-то свойства, неизвестные мне?

Из всех тайн творчества, в которые нас посветили за короткое время пребывания в школе, малый передвижной круг внимания представляется мне наиболее существенной практически важной ценностью. Передвижной круг внимания и публичное одиночество – вот отныне мой оплот против всяких скверн на сцене. (II, 114)

Объекты нашего внимания щедро разбросаны вокруг нас как в реальной, так и – особенно – в воображаемой жизни. Последняя рисует нам не только действительно существующие, но и фантастические миры, невозможные в действительности. Сказка несбыточна в жизни, но она живет в воображении. Эта область еще несравненно более разнообразна объектами, чем действительность.

Судите же о неисчерпаемости материала для нашего внутреннего внимания.

Но трудность в том, что объекты нашей воображаемой жизни неустойчивы и часто неуловимы. Если вещественный, материальный мир, окружающий нас на сцене, требует хорошо тренированного внимания, то для неустойчивых, воображаемых объектов эти требования к вниманию во много раз возрастают.

– Как же развить в себе устойчивость объекта внутреннего внимания? – спросил я.

– Совершенно так же, как вы развивали внимание внешнее. Все, что вы знаете о нем, в одинаковой мере относится и к внутренним объектам и к внутреннему вниманию.

– Значит, и во внутренней и в воображаемой жизни мы можем пользоваться близкими, средними и дальними объектами-точками и малыми, средними, большими, неподвижными и переносными кругами внимания? – допрашивал я Торцова.

– Ведь вы же их чувствуете в себе. Значит, они есть и ими надо пользоваться. (II, 118 – 119)

Конечно, в первую очередь в нашем деле важно внутреннее внимание, потому что большая часть жизни артиста на сцене, в процессе творчества, протекает в плоскости творческой мечты и вымысла, придуманных предлагаемых обстоятельств. Все это невидимо живет в душе артиста и доступно только внутреннему вниманию.

Но такая добросовестная, ежедневная работа требует большой силы воли, стойкости и выдержки, а ими далеко не все

обладают. Поэтому помимо сценической работы можно тренировать внимание и в частной жизни. С этой целью делайте такие же упражнения, как и по развитию воображения. Они одинаково действительны и для внимания. (II, 120)

...Творчество требует полной сосредоточенности всего организма – целиком. ...не сам объект, не лампа, а привлекательный вымысел воображения притягивает на сцене внимание к объекту. Вымысел перерождает его и с помощью предлагаемых обстоятельств делает объект привлекательным. Окружайте же его скорее этими красивыми, волнующими вымыслами вашей фантазии. Тогда назойливая лампа преобразится и сделается возбудителем творчества. (II, 121)

... направьте ваше внимание, а за ним и мысль на объект. От этого проснется и воображение. Оно захватит вас и родит позыв к действию. А раз вы начали действовать, значит – приняли объект, поверили в него, связали себя с ним. Значит, появилась цель, и ваше внимание отвлеклось от всего, что вне сцены.

Такой преобразенный объект создает внутреннюю, ответную, эмоциональную реакцию. Такое внимание не только заинтересовывается объектом: оно втягивает в работу весь творческий аппарат артиста и вместе с ним продолжает свою творческую деятельность. Нужно уметь перерождать объект, а за ним и самое внимание из холодного – интеллектуального, рассудочного – в теплое, согретое, чувственное. Эта терминология принята в нашем актерском жаргоне. Впрочем, название «чувственное внимание» принадлежит не нам, а психологу И.И. Лапшину, который впервые употребил его в своей книге «Художественное творчество». (II, 122)

... у человека – *многоплоскостное внимание*, и каждая плоскость не мешает другой.

Трудно только сначала. К счастью, многое от привычки становится у нас автоматичным. И внимание может стать таким же. Конечно, если вы до сих пор думали, что актер работает по наитию, лишь бы были способности, вам придется изменить свое мнение. Способности без работы – только сырой, невыделанный материал. (II, 123)

Как же научить малонаблюдательных замечать и видеть то, что дает им природа и жизнь? Прежде всего, им надо объяснить, как смотреть и видеть, слушать и слышать не только

плохое, но, главным образом, – прекрасное. Прекрасное возвышает душу, вызывает в ней самые лучшие чувствования, оставляющие неизгладимые, глубокие следы в эмоциональной и другой памяти. Прекраснее всего сама природа. В нее-то и вглядывайтесь как можно пристальнее. Для начала возьмите цветок, или лист, или паутину, или узоры мороза на стекле и так далее. Все это произведения искусства величайшей художницы природы. Постарайтесь определить словами то, что вам в них нравится. Это заставит внимание сильнее вникать в наблюдаемый объект, сознательнее относиться к нему при оценке, глубже вникать в его сущность. Не брезгайте и мрачными сторонами природы. И тут не забывайте, что среди отрицательных явлений скрыты положительные, что в самом уродливом есть и красивое, так точно, как и в красивом есть некрасивое. Но истинно прекрасное не боится безобразного. Нередко последнее только лучше оттеняет красивое.

Ищите то и другое, определяйте их словами, знайте и умеете видеть их. Без этого представление о прекрасном станет у вас однобоким, сладеньким, красивеньким, сентиментальным, а это опасно для искусства.

Потом обращайтесь к такому же исследованию произведений искусства – литературы, музыки, музейных предметов, красивых вещей и прочего, к исследованию всего, что попадается вам на глаза и что помогает вырабатывать хороший вкус и любовь к красивому.

Но делайте это не холодным глазом аналитика, с карандашом в руке. Подлинный артист горит тем, что происходит кругом, он увлекается жизнью, которая становится объектом его изучения и страсти, с жадностью захлебывается тем, что видит, старается запечатлеть получаемое им извне не как статистик, а как художник, не только в записной книжке, но и в сердце. Ведь то, что он добывает, – не простой, а живой, трепещущий творческий материал. Словом, нельзя в искусстве работать холодным способом. Нам необходим известный градус внутреннего нагрева, нам необходимо чувственное внимание. Это относится и к процессу искания материала для творчества.

... у нас, артистов сцены, в основе всякого процесса добывания творческого материала заложено увлечение. Это, конечно,

не исключает огромной работы разума. Но разве нельзя мыслить не холодно, а горячо? (II, 127)

Но исключительные природные данные зависят не от нас. Что же касается технического приема, то его надо сначала найти, узнать, научиться владеть им. Пока берите то, что уже испытано на практике и хорошо известно вам. Я говорю о подталкивании воображения, которое помогало вам в свое время возбуждать его, когда оно бездействовало. Этот прием разбудит внимание, выведет вас из состояния холодного наблюдателя чужой жизни и поднимет градус вашего творческого нагрева.

Как и прежде, задайте себе вопросы и четко, искренне ответьте на них: *кто, что, когда, где, почему*, для чего происходит то, что вы наблюдаете? Определяйте словами то, что вы находите красивым, типичным в квартире, в комнате, в вещах, которые интересуют вас, что больше всего характеризует их владельцев. Определяйте назначение комнаты, предмета. Спрашивайте себя и отвечайте: почему так, а не иначе расставлена мебель, те или другие вещи и на какие привычки их владельцев они намекают. (II, 128)

После того как вы научитесь приглядываться к окружающей вас жизни и искать в ней творческий материал, вам надо обратиться к изучению наиболее нам нужного материала, на котором главным образом основано наше творчество. Я говорю о тех эмоциях, которые мы получаем от личного, непосредственного общения – из души в душу – с живыми объектами, то есть с людьми.

Эмоциональный материал особенно ценен потому, что из него складывается «жизнь человеческого духа роли» – создание, которое является основной целью нашего искусства. Добыча этого материала трудна потому, что он невидим, неуловим, неопределен и лишь внутренне ощущим.

Правда, многие невидимые, душевные переживания отражаются в мимике, в глазах, в голосе, в речи, в движениях и во всем нашем физическом аппарате. Это облегчает задачу наблюдателя, но и при таких условиях не легко понять человеческую сущность, потому что люди редко распахивают и показывают свою душу такой, какова она на самом деле. В большинстве случаев они прячут свои переживания, и тогда внешняя личина обманывает, не помогает наблюдателю,

и ему становится еще труднее угадывать скрываемое чувство. (II, 129 – 130)

Но бывает так, что внутренняя жизнь наблюдаемого человека не поддается нашему сознанию, а доступна лишь интуиции. В этом случае приходится проникать в глубокие тайники чужих душ и там искать материал для творчества с помощью, так сказать, щупальцев собственного чувства.

В этом процессе мы имеем дело с самым тончайшим вниманием и наблюдательностью подсознательного происхождения. Обычное наше внимание недостаточно проникновенно для совершения процесса искания материала в чужих, живых человеческих душах.

Если бы я стал уверять вас в том, что наша актерская психотехника достаточно разработана для такого процесса, я сказал бы неправду, и такой обман не принес бы практической пользы делу.

В этом сложнейшем процессе искания тончайшего эмоционального творческого материала, не поддающегося нашему сознанию, нам остается положиться лишь на свою житейскую мудрость, на человеческий опыт, на чуткость, на интуицию. Будем ждать, чтобы наука помогла нам найти практически приемлемые подходы к чужой душе; будем учиться разбираться в логике, в последовательности ее чувств, в психологии, в характерологии. Быть может, это поможет нам выработать приемы искания подсознательного творческого материала не только во внешней жизни, нас окружающей, но и во внутренней жизни людей. (II, 130)

VI. Освобождение мышц

...злом для творческого процесса являются мышечная судорога и телесные зажимы. Когда они создаются в голосовом органе, люди с прекрасным от рождения звуком начинают сипеть, хрипеть или доходят до потери способности говорить. Когда зажим утверждается в ногах, актер ходит точно паралитик; когда зажим в руках – руки коченеют, превращаются в палки и поднимаются точно шлагбаумы. Такие же зажимы, со всеми их последствиями, бывают в спинном хребте, в шее, в плечах. Они в каждом случае по-своему уродуют артиста и мешают ему играть. Но хуже всего, когда зажим утверждается

в лице и искривляет его, парализует или заставляет каменеть мимику. Тогда глаза выпучиваются, судорога мышц придает неприятное выражение лицу, не соответствующее тому чувству, какое переживает артист. Зажим может появиться в диафрагме и в других мышцах, участвующих в процессе дыхания, нарушить правильность этого процесса и вызвать одышку. Все эти условия не могут не отзываться вредно на переживании, на внешнем воплощении этого переживания и на общем самочувствии артиста.

...физическое напряжение парализует всю нашу деятельность, активность, как напряжение мышц связывает психическую жизнь человека. (II, 132)

...мускульное напряжение мешает внутренней работе и тем более переживанию. Пока существует физическое напряжение, не может быть речи о правильном, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли. Поэтому, прежде чем начать творить, надо привести в порядок мышцы, чтобы они не сковывали свободы действия.

...даже самый ничтожный зажим в каком-нибудь одном месте, который не сразу отыщешь в себе, может парализовать творчество. (II, 133)

Конечно, при выработке механической привычки вначале приходится много думать о контролере и направлять его действие, а это отвлекает от творчества. Но впоследствии освобождение мышц или, по крайней мере, стремление к нему в минуты волнения становится нормальным явлением. 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 в 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. (II, 135 – 136)

...Торцов требовал, чтобы каждая поза была не только проверена собственным контролером, механически освобождена от напряжения, но и обоснована вымыслом воображения, предлагаемыми обстоятельствами и самим «если бы». С этого момента она перестает быть позой, как таковой, получает активную задачу и становится действием. (II, 140)

На сцене не должно быть необоснованных поз. Театральной условности не место в подлинном творчестве и в серьезном искусстве. Если же условность почему-либо необходима, то ее следует обосновать, она должна служить внутренней сущности, а не внешней красоты.

Природа руководит живым организмом лучше, чем сознание и прославленная актерская техника.

Все сделанные сегодня Торцовым упражнения должны были подвести учеников к сознанию, что на сцене при каждой принимаемой позе или положении тела существуют три момента.

Первый – излишнее напряжение, неизбежное при каждой новой позе и при волнении от публичного выступления.

Второй – механическое освобождение от излишнего напряжения с помощью контролера.

Третий – обоснование или оправдание позы в том случае, если она сама по себе не вызывает веры самого артиста. (II, 141)

...живая задача и подлинное действие... естественно втягивают в работу самую природу. Только она умеет в полной мере управлять нашими мышцами, правильно напрягать или ослаблять их. (II, 143)

VII. Куски и задачи

Деление пьесы и роли на мелкие куски допускается лишь как временная мера, – предупредил Торцов. – Пьеса и роль не могут долго оставаться в таком измельченном виде, в таких осколках. Разбитая статуя, изрезанная в клочья картина не являются художественными произведениями, как бы ни были прекрасны их отдельные части. С малыми кусками мы имеем дело лишь в процессе подготовительной работы, а к моменту творчества они соединяются в большие куски, причем объем

их доводится до максимума, а количество – до минимума: чем крупнее куски, тем их меньше по количеству, а чем меньше их, тем легче охватить с их помощью всю пьесу и роль в целом. (II, 153)

Не мельчите пьесы без нужды, не идите в момент творчества по малым кускам, а проводите линию фарватера только по самым большим, хорошо проработанным и оживленным в каждой отдельной своей составной части кускам. (II, 154)

Какая мука выходить на сцену в плохо проанализированной и плохо проработанной роли, не разделенной на четкие куски. Как тяжело играть такой спектакль, как он утомителен для артиста и как он долго тянется, пугая своей громадой. Совсем иначе чувствуешь себя в хорошо подготовленной и разработанной роли. Гримируешься и думаешь только о ближайшем, очередном куске, конечно, в связи со всей пьесой и с ее конечной целью. Сыграешь первый кусок и переносишь внимание на второй и так далее. Такой спектакль кажется легким. (II, 155)

Сценическое творчество – это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения. Что касается результата, то он создается сам собой, если все предыдущее выполнено правильно.

Ошибки большинства актеров состоят в том, что они думают не о действии, а лишь о результате его. Минуя самое действие, они тянутся к результату прямым путем. Получается наигрыш результатов, насилие, которое способно привести только к ремеслу.

Учитесь и привыкайте на подмостках не наигрывать результаты, а подлинно, продуктивно, целесообразно выполнять задачи действием, все время, пока вы находитесь на сцене. Надо любить свои задачи и уметь находить для них активные действия. (II, 157)

У сценических задач очень много разновидностей. Но не все из них нужны и полезны нам; многие вредны. Поэтому важно, чтоб артисты умели разбираться в самом качестве задач, чтоб они избегали ненужных, находили и фиксировали нужные. (II, 158)

Мне остается только предостеречь вас от очень распространенных в нашем деле и наиболее опасных, механических, моторных, актерских задач, которые прямым путем ведут к ремеслу.

– Таким образом, – резюмировал я, – вы признаете внешние и внутренние задачи, то есть физические и психологические?

– И элементарно-психологические, – добавил Торцов.

– Это что за задачи? – не понимал я.

– Представьте себе, что вы входите в комнату, здороваетесь, пожимаете руку, киваете головой и приветствуете меня. Это привычная, механическая задача. Психология тут ни при чем.

– Как! Значит, на сцене нельзя здороваться? – удивился Вьюнцов.

Аркадий Николаевич поспешил его успокоить:

– Здороваться можно, а вот механически любить, страдать, ненавидеть и выполнять живые, человеческие задачи моторным способом, без всякого переживания, как вы это любите делать, нельзя.

В другой раз, – продолжал объяснять Аркадий Николаевич, – вы протягиваете, пожимаете руку и одновременно стараетесь выразить взглядом свое чувство любви, уважения, признания. Это привычная нам задача и ее выполнение, в которых есть кое-что и от психологии. Такие задачи на нашем языке называются элементарно-психологическими.

А вот и третий случай. Допустим, что вчера между нами произошла скандальная сцена. Я вас оскорбил публично. А сегодня, при встрече, мне хочется подойти, протянуть руку и этим пожатием простить прощения, сказать, что я виноват и прошу забыть о происшедшем. Протянуть руку вчерашнему врагу – далеко не простая задача, и приходится многое передумать, перечувствовать и преодолеть в себе, прежде чем выполнить ее.

Такую задачу можно признать психологической и притом довольно сложной. (II, 159)

Надо, чтоб задача нравилась и влекла к себе, чтоб артисту хотелось ее выполнить. Такая задача обладает притягательной силой, она, как магнит, притягивает к себе творческую волю артиста.

Задачи, обладающие всеми этими, необходимыми для артиста свойствами, мы называем *творческими задачами*. Кроме того, важно, чтобы задачи были посильны, доступны, *выполнимы*. В противном случае они будут насиловать природу артиста.

В каждой физической, в каждой психологической задаче и в ее выполнении много от того и от другого.

Предположим, вам нужно сыграть Сальери в пьесе Пушкина «Моцарт и Сальери». Психология Сальери, решившегося на убийство Моцарта, очень сложна: трудно решиться взять бокал, налить в него вина, всыпать яд и поднести этот бокал своему другу и гению, музыкой которого восхищаешься. А ведь все это физические действия. Но сколько в них от психологии! Или, вернее говоря, все это сложные психологические действия, но сколько в них от физического. (II, 160)

Верное выполнение физической задачи поможет вам создать правильное психологическое состояние. Оно переродит физическую задачу в психологическую. Ведь, как я уже сказал, всякой физической задаче можно дать психологическое обоснование.

Знаете ли вы, что представляет собой хорошо угаданное название, определяющее внутреннюю сущность куска?

Оно является его синтезом, экстрактом. Чтобы получить его, необходимо «настоять» кусок, точно настойку, выжать из него внутреннюю сущность, кристаллизовать ее и полученную «кристаллу» подыскать соответствующее наименование. Пока артист ищет это слово, он, тем самым, уже зондирует, изучает кусок, кристаллизует и синтезирует его. При выборе наименования находишь и саму задачу.

Верное название, определяющее сущность куска, вскрывает заложенную в нем задачу. (II, 161)

Посоветую вам никогда не определять наименование задачи именем существительным. Приберегите его для наименования куска *сценические же задачи надо непременно определить глаголом*. (II, 162)

VIII. Чувство правды и вера

Но когда этой действительности нет на подмостках и там происходит игра, то создание правды и веры требует предварительной подготовки. Она заключается в том, что сначала правда и вера зарождаются в плоскости воображаемой жизни, в художественном вымысле, а потом они переносятся на подмостки. (II, 167)

Правда на сцене то, во что мы искренне верим как внутри себя самих, так и в душах наших партнеров.

Правда неотделима от веры, а вера – от правды. Они не могут существовать друг без друга, а без них обеих не может быть ни переживания, ни творчества. (II, 168)

Достоин удивления, как долго могут дети удерживать свое внимание на одном объекте и действии! Им приятно пребывать в одном и том же настроении, в облюбованном образе. Иллюзия подлинной жизни, создаваемая детьми в игре, так сильна, что им трудно вернуться от нее к действительности. Они создают себе радость из всего, что попадает под руки. Стоит им сказать себе «как будто бы», и вымысел уже живет в них.

Детское «как будто бы» куда сильнее нашего магического «если бы».

У ребенка есть еще одно свойство, которое нам следует перенять у него: дети знают то, чему они могут верить, и то, чего надо не замечать. И девочка, о которой я вам сейчас рассказывал, дорожила чувством матери и умела не замечать деревяшки.

Пусть и актер интересуется на сцене тем, чему он может поверить, а то, что этому мешает, пусть остается незамеченным. Это поможет забыть о черной дыре портала и об условностях публичного выступления.

Вот когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в их играх, тогда вы сможете стать великими артистами. (II, 170)

Не беда, если мы на минуту ошибемся и сфальшивим. Важно, чтобы одновременно с этим камертон определил нам границу верного, то есть правды, важно, чтобы в момент ошибки он направил нас на верный путь. При этих условиях минутный вывих и фальшь послужат артисту даже на пользу, указав ему границу, дальше которой нельзя идти.

Такой процесс самопроверки необходим во время творчества. Мало того – он должен быть непрерывным, перманентным. (II, 174)

...в душевной области, правда и вера либо рождаются сами собой, либо создаются через сложную психотехническую работу. Легче всего найти или вызвать правду и веру в области тела, в самых малых, простых физических задачах и действиях... (II, 175)

Подобно малым, средним, большим, самым большим ку- скам, действиям и прочему, существуют в нашем деле и малые, большие, самые большие правды и моменты веры в них. Если не охватишь сразу всей большой правды целого, крупного дей- ствия, то надо делить его на части и стараться поверить хотя бы самой маленькой из них. (II, 177)

...физические действия, поставленные среди важных пред- лагаемых обстоятельств, приобретают большую силу. В этих условиях создается взаимодействие тела и души, действия и чувства, благодаря которому внешнее помогает внутреннему, а внутреннее вызывает внешнее. (II, 179)

Логика и последовательность тоже участвуют в физических действиях; они создают в них порядок, стройность, смысл и по- могают вызывать подлинное, продуктивное и целесообразное действие. (II, 182)

На сцене приходится заменять механичность сознательной, логической и последовательной проверкой каждого момента физического действия... как важно скорее привыкнуть к ощу- щению логики и последовательности физических действий... потребность в логике и последовательности... переносится во все другие области: мысли, хотения, чувствования, словом, во все «элементы». Логика и последовательность дисциплиниру- ют их и в особенности – внимание. (II, 184)

Зритель, смотря на действия артиста на сцене, тоже должен механически чувствовать «механичность» логики и последова- тельности действия, которую мы бессознательно знаем в жиз- ни. Без этого смотрящий не поверит правде того, что проис- ходит на сцене. Дайте же ему эту логику и последовательность в каждом действии. Давайте ее сначала сознательно, а потом от времени и приученности она станет привычной до механич- ности. (II, 186)

Надо, чтоб ученики приучали свое внимание упорно следить за точным выполнением требований природы в области дей- ствия; надо, чтоб ученики всегда чувствовали на сцене логику и последовательность физических действий, чтоб это вошло в их естественную потребность, в их нормальное состояние на сцене: надо, чтоб ученики любили каждую малую составную часть больших действий, как музыкант любит каждую ноту передаваемой им мелодии. (II, 188)

Без такой правды и веры все, что делается на сцене, все ло- гические и последовательные физические действия становятся условными, то есть порождают ложь, которой верить нельзя.

Самое опасное для моего приема, для всей «системы», для ее психотехники, наконец, для всего искусства – формальный подход к нашей сложной творческой работе, узкое, элементар- ное понимание ее. Научиться расчленять большие физические действия на их составные части, формально устанавливать ло- гику и последовательность между этими частями, придумы- вать для этого соответствующие упражнения, производить их с учениками, не заботясь о самом главном, то есть о доведении физических действий до подлинной правды и веры – дело не трудное и доходное! (II, 191)

Театральный зритель также хочет, чтоб его «обманывали», ему приятно верить сценической правде и забывать, что в теа- тре игра, а не подлинная жизнь.

Подкупайте зрителя подлинной правдой и верой в то, что вы будете делать на сцене. (II, 192)

В каждом физическом действии есть что-то от психологиче- ского, а в психологическом – от физического.

Один известный ученый говорит, что если попробовать описать свое чувство, то получится рассказ о физическом действии.

От себя скажу, что чем ближе действие к физическому, тем меньше рискуешь насиловать самое чувство.

...пусть речь идет о психологии, пусть мы имеем дело не с внешним, а с внутренним действием, не с логикой и последо- вательностью внешних физических действий, а с логикой и по- следовательностью чувств.

Шутка сказать: природа, логика и последовательность чувствований! Все это сложнейшие психологические вопросы, еще мало исследованные наукой, которая не дала нам никаких практических указаний и основ в этой области. (II, 196)

Как же решить сложнейший вопрос о «логике и последова- тельности чувства», без помощи которых мы не можем ожи- вить паузу «трагического бездействия»?

Мы – артисты, а не ученые. Наша сфера – активность, действие. Мы руководствуемся практикой, человеческим опытом, жизненными воспоминаниями, логикой, последовательностью,

правдой и верой в то, что делаем на сцене. С этой стороны я и подходу к разрешению вопроса.

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. Мало того, артист физически чувствует то, о чем думает, и едва сдерживает в себе внутренние позывы к действию, стремящиеся к внешнему воплощению внутренней жизни.

Мысленные представления о действии помогают вызывать самое главное – внутреннюю активность, позывы к внешнему действию, – настаивал на своем Аркадий Николаевич. – При этом заметьте, что весь этот процесс происходит в той области, которая является нашей сферой для нормального, естественного творчества. Ведь вся работа артиста протекает не в действительной, реальной, «всамделишной», а в воображаемой, не существующей, но могущей существовать жизни. Она-то и является для нас, артистов, подлинной действительностью.

...мы, артисты, говоря о воображаемой жизни и действиях, имеем право относиться к ним, как к подлинным, реальным, физическим актам. Таким образом, прием познания логики и последовательности чувствования через логику и последовательность физического действия практически вполне оправдывается. (II, 197)

За невозможностью самим разобраться в сложном психологическом вопросе логики чувства, оставляем его в покое и переносим исследование в другую, более доступную нам область – логику действий.

Здесь мы решаем вопрос не научным, а чисто практическим путем – житейским способом, с помощью нашей человеческой природы, жизненного опыта, инстинкта, чутья, логики, последовательности и самого подсознания.

Создавая логическую и последовательную внешнюю линию физических действий, мы тем самым узнаем, если внимательно вникнем, что параллельно с этой линией внутри нас рождается другая – линия логики и последовательности наших чувствований. Это понятно: ведь они, внутренние чувствования, незаметно для нас порождают действия, они неразрывно связаны с жизнью этих действий.

Вот еще убедительный пример того, как логика и последовательность оправданных физических и психологических действий приводят к правде и вере чувствований. (II, 199 – 200)

IX. Эмоциональная память

Готовая внешняя форма – большой соблазн для актера! Что же удивительного в том, что вы, чуть ли не впервые ступающие по театральным подмосткам, соблазнились готовым и при этом обнаружили хорошую память на внешние действия. Что же касается до памяти на чувствования, то она сегодня не проявилась.

– Память на чувствования? – старался я уяснить себе.

– Да. Или, как мы будем называть ее, *эмоциональная память*. Прежде – по Рибо – мы звали ее «аффективной памятью». Теперь этот термин отвергнут и не заменен новым. Но нам нужно какое-нибудь слово для определения ее, и потому пока мы условились называть память на чувствования эмоциональной памятью. (II, 214 – 215)

Память, которая помогает повторять все знакомые, ранее пережитые вами чувствования, испытанные на гастролях Москвина и при смерти друга, и есть эмоциональная память.

Подобно тому как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования. Казалось, что они совсем забыты, но вдруг какой-то намек, мысль, знакомый образ – и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, иногда сильнее, такие же или в несколько измененном виде. (II, 216)

Артисты сцены, подобно художникам и музыкантам, обладают памятью внутреннего зрения и слуха.

...Кроме того, человек, а тем более артист, способен запомнить и вновь воспроизвести не только то, что он видит и слышит в реальной жизни, но и то, что невидимо и неслышно создается в его воображении. Артисты зрительного типа любят, чтоб им показали в действии то, чего от них добиваются, и тогда они легко ощущают чувство, о котором идет речь. Артистам слухового типа, напротив, хочется поскорее услышать звук голоса,

речь или интонацию того лица, которое они изображают. У них первый толчок для возбуждения чувствования исходит от слуховых воспоминаний. (II, 218)

Не надо забывать, что многие из наиболее важных сторон нашей сложной природы не поддаются сознательному управлению ими. Одна природа умеет владеть этими недоступными нам сторонами. Без ее помощи мы можем лишь частично, а не вполне владеть нашим сложнейшим творческим аппаратом переживания и воплощения.

Пусть воспоминания о вкусовых, осязательных, обонятельных ощущениях имеют мало применений в нашем искусстве, тем не менее иногда они получают большое значение, но в этих случаях их роль является лишь служебной, вспомогательной. (II, 219)

Торцов вернулся из поездки, и сегодня был его урок. Я рассказал ему об эволюции, происшедшей во мне после катастрофы. Аркадий Николаевич похвалил меня за наблюдательность.

Случай с вами, – сказал он, – прекрасно иллюстрирует процесс кристаллизации воспоминаний и чувствований, который совершается в эмоциональной памяти. Каждый человек на своем веку видел не одну, а много катастроф. Воспоминания о них сохраняются в памяти, но не во всех подробностях, а лишь в отдельных чертах, больше всего его поразивших. Из многих таких оставшихся следов пережитого образуется одно – большое, сгущенное, расширенное и углубленное воспоминание об однородных чувствованиях. В этом воспоминании нет ничего лишнего, а лишь самое существенное. Это – синтез всех однородных чувствований. Он имеет отношение не к маленькому, отдельному частному случаю, а ко всем одинаковым. Это – воспоминание, взятое в большом масштабе. Оно чище, гуще, компактнее, содержательнее и острее, чем даже сама действительность. (II, 223 – 224)

Время – прекрасный фильтр, великолепный очиститель воспоминаний о пережитых чувствованиях. Мало того, время – прекрасный художник. Оно не только очищает, но умеет опозитизировать воспоминания.

Благодаря этому свойству памяти даже мрачные, реальные и грубо натуралистические переживания становятся от времени красивее, художественнее. Это дает им манкость и неотразимость.

Но скажут, что большие поэты и художники пишут с природы!

Пусть так, но они не фотографируют ее, а вдохновляются ею и пропускают модель через себя самого, дополняя ее живым материалом собственной эмоциональной памяти. (II, 224)

Не ждите вчерашнего и будьте довольны сегодняшним. Умейте только хорошо принять новые воскресшие воспоминания...

...Старайтесь, чтоб в вас рождалось каждый раз новое вдохновение, свежее, для сегодняшнего дня предназначенное. Нужды нет, что оно слабее вчерашнего. Хорошо то, что оно сегодняшнее, что оно естественно, само собой явилось на мгновение из тайников, чтоб зажечь ваше творчество.

Но не все же, что мы переживаем на сцене, вторичного происхождения? Ведь переживаем же мы и в первый раз? Вот я и хотел бы знать: хорошо или нет, когда к нам на сцену впервые врываются чувствования, которых мы никогда не испытали в подлинной жизни? – приставал я. (II, 225)

– Значит, первичные чувства не желательны? – хотел я понять.

– Напротив, очень желательны, – успокаивал меня Аркадий Николаевич. – Они непосредственны, сильны, красочны, но только проявляются на подмостках не так, как вам представляется, то есть не длинными периодами, в целый акт. Первичные чувствования вспыхивают на моменты и вкрапливаются в роль отдельными эпизодами. В этом виде они в высокой степени желательны на сцене, и я их от всей души приветствую. Пусть они чаще являются к нам и обостряют истину страстей, которую мы больше всего ценим в творчестве. Неожиданность, которая скрыта в первичных чувствованиях, таит в себе неотразимую для артиста возбуждательную силу.

Одно досадно: не мы владеем моментами первичного переживания, а они владеют нами; поэтому нам ничего не остается, как предоставить вопрос о них самой природе и сказать себе: если первичные чувствования могут зародиться – пусть сами являются, когда им это нужно, лишь бы только они не шли вразрез с пьесой и ролью.

– Значит, мы бессильны в вопросах подсознания и вдохновения! – воскликнул я упавшим голосом.

Да разве наше искусство и его техника сводятся к одним первичным чувствованиям? Они редки не только на сцене, но и

в самой жизни. Есть повторные, подсказываемые нам эмоциональной памятью! Прежде всего научитесь пользоваться ими. Они более доступны нам.

Конечно, неожиданное, подсознательное «наитие» заманчиво! Оно является нашей мечтой и излюбленным видом творчества. Но из этого не следует, что нужно умялять значение сознательных, повторных воспоминаний эмоциональной памяти. Напротив, вы должны их любить, так как только через них можно до некоторой степени воздействовать на вдохновение. (II, 226)

Повторные воспоминания надо любить еще и потому, что артист отдает роли не первые попавшиеся, а непременно избранные, наиболее дорогие, близкие и увлекательные воспоминания живых, им самим пережитых чувствований. Жизнь изображаемого образа, сотканная из отобранного материала эмоциональной памяти, нередко более дорога творящему, чем его обычная, каждодневная человеческая жизнь. Это ли не почва для вдохновения! Избранное свое собственное, лучшее бережно переносится артистом на подмостки. При этом форма, обстановка меняются сообразно с требованием пьесы, но человеческие чувствования артиста, аналогичные с чувствованиями роли, должны остаться живыми. Их нельзя ни подделать, ни подменить другим, изуродованным актерским наигрышем.

Артист может переживать только свои собственные эмоции. Или вы хотите, чтоб актер брал откуда-то все новые и новые чужие чувствования и самую душу для каждой исполняемой им роли? Разве это возможно? Сколько же душ ему придется вмещать в себе? Нельзя же вырвать из себя собственную душу и взамен взять напрокат другую, более подходящую для роли. Откуда брать ее? У самой мертвой, не ожившей еще роли? Но она сама ждет, чтоб ей дали душу. Можно взять на подержание платье, часы, но нельзя взять у другого человека или у роли чувства. Пусть мне скажут, как это делается! Мое чувство принадлежит неотъемлемо мне, а ваше – вам. Можно понять, посочувствовать роли, поставить себя на ее место и начать действовать так же, как изображаемое лицо. Это творческое действие вызовет и в самом артисте аналогичные с ролью переживания. Но эти чувства принадлежат не изображаемому лицу, созданному поэтом, а самому артисту.

О чем бы вы ни мечтали, что бы ни переживали в действительности или в воображении, вы всегда останетесь самим собой. Никогда не теряйте себя самого на сцене. Всегда действуйте от своего лица человека-артиста. От себя никуда не уйдешь. Если же отречься от своего я, то потеряешь почву, а это самое страшное. Потеря себя на сцене является тем моментом, после которого сразу кончается переживание и начинается наигрыш. (II, 227)

– Как, знаете ли, всю жизнь играть самого себя! – изумился Говорков.

– Вот именно, – подхватил Торцов, – всегда, вечно играть на сцене только самого себя, но в разных сочетаниях, комбинациях задач, предлагаемых обстоятельствах, выращенных в себе для роли, выплавленных в горниле собственных эмоциональных воспоминаний. Они – лучший и единственный материал для внутреннего творчества. Пользуйтесь же им и не рассчитывайте на заимствование у других.

Искусство и душевная техника актера должны быть направлены на то, чтобы уметь естественным путем находить в себе зерна природных человеческих качеств и пороков, а затем выращивать и развивать их для той или другой исполняемой роли.

Таким образом, душа изображаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоциональных воспоминаний и прочего.

А сколько у человека душевных элементов, состояний, настроений, чувствований? Лично я их не считал, но не сомневаюсь, что их больше, чем нот в музыке. Поэтому вы можете быть спокойны, что их хватит на всю вашу артистическую жизнь. Так позаботьтесь же о том, чтоб узнать, во-первых, средства и приемы извлечения из своей души эмоционального материала, и, во-вторых, средства и приемы создания из него бесконечных комбинаций человеческих душ ролей, характеров, чувств и страстей.

– В чем же заключаются эти средства и приемы? – приставал я.

– Прежде всего в том, чтобы научиться оживлять эмоциональную память, – объяснил Торцов.

– Как же оживлять ее? – не отставал я.

– Вы знаете, что это делается с помощью многих внутренних средств и возбудителей. (II, 228)

В руках талантливого режиссера все постановочные средства и эффекты театра не кажутся грубой подделкой, а становятся художественным созданием. Когда они внутренне связаны с душевной жизнью действующих лиц пьесы, то внешняя обстановка получает нередко еще более важное значение на сцене, чем даже в самой действительности. Настроение, вызываемое ею, если оно отвечает требованиям пьесы, прекрасно направляет внимание на внутреннюю жизнь роли, влияет на психику и переживание исполнителя. Таким образом, внешняя сценическая обстановка и настроение, ею создаваемое, являются возбудителями нашего чувства. (II, 230 – 231)

С одной стороны, артисты ищут себе мизансцены, глядя по переживаемым настроениям, по выполняемому делу, по задачам, а с другой стороны, самое настроение, задача и дело создают нам мизансцены. Они тоже являются одним из возбудителей нашей эмоциональной памяти.

Обыкновенно думают, что детальной обстановкой сцены, освещением, звуками и прочими режиссерскими манками мы хотим в первую очередь этапировать сидящих в партере зрителей. Нет. Мы прибегаем к этим возбудителям не столько для смотрящих, сколько для самих артистов. Мы стараемся помочь им отдать все внимание тому, что на сцене, и отвлечь от того, что вне ее. Если настроение, созданное по нашу, актерскую сторону рампы, находится в соответствии с пьесой, то образуется благотворная для творчества атмосфера, правильно возбуждающая эмоциональную память и переживания. (II, 234 – 235)

Не думать о самом чувстве, а заботиться лишь о том, что вырастило его, о тех условиях, которые вызвали переживание. Они – та почва, которую надо поливать и удобрять, на которой вырастает чувство. Тем временем сама природа создает новое чувство, аналогичное пережитому раньше.

Никогда не начинайте с результата. Он не дается сам собой, а является логическим последствием предыдущего. (II, 237)

Как переработать в себе эмоциональное воспоминание свидетеля в переживания самого действующего лица?

Последний чувствует, а свидетель сочувствует. Поэтому вам надо сочувствие превратить в чувство.

Подобный процесс происходит и в нашем искусстве при работе над ролью. С того момента как внутри артиста создается аналогичное перемещение и он почувствует себя активным лицом в жизни пьесы, – в нем зародится подлинное чувство человека. Нередко это превращение сочувствия человека-артиста в чувство действующего лица пьесы совершается само собой.

Первый (то есть человек-артист) может настолько сильно вникнуть в положение второго (то есть действующего лица) и отозваться на него, что почувствует себя на его месте. (II, 242)

Таким образом, при искании внутреннего материала следует пользоваться не только тем, что мы сами пережили в жизни, но и тем, что мы познали в других людях, чему мы искренне посочувствовали.

Аналогичный процесс происходит и с воспоминаниями, добытыми из чтения или из рассказов других лиц.

Эти впечатления приходится также перерабатывать в себе, то есть превращать сочувствие читающего или слушающего в свое собственное, подлинное чувство, аналогичное с чувством действующего лица рассказа.

Не знаком ли вам этот процесс превращения сочувствия читателя в чувство действующего лица? Разве не то же самое мы проделываем в себе в каждой новой роли? Мы знакомимся с ней через чтение пьесы, которая является рассказом драматурга о происшествии, которого мы, артисты, не были ни свидетелями, ни действующими лицами, а которое узнали из чтения.

Когда мы впервые знакомимся с произведением драматурга, то внутри нас, за редким исключением, рождается лишь сочувствие к действующему лицу пьесы. В процессе подготовительной работы над пьесой это сочувствие нам надлежит превратить в собственное подлинное чувство человека-артиста. (II, 243)

Каждый из пройденных этапов программы приносил новый манок (или возбудитель) эмоциональной памяти и повторных чувствований. В самом деле: магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства, вымыслы воображения, куски и задачи, объекты внимания, правда и вера внутренних и внешних действий давали нам, в конце концов, соответствующие манки (возбудители). (II, 244)

Таким образом, вся проделанная нами до сих пор школьная работа привела к манкам, а последние нужны нам для

возбуждения эмоциональной памяти и повторных чувствований. Манки являются главными средствами в области работы нашей психотехники.

Связь манка с чувством следует широко использовать, тем более, что она естественна и нормальна. (II, 245)

Пусть артист наблюдает и изучает жизнь и психологию всего населения как своей, так и чужой страны. (II, 247)

Х. Общение

Вы считаете восприятие произведения искусства пустым моментом, лишенным общения?..

Вы старались понять: как, из чего сделан предмет. Он вам передавал свою форму, общий вид, всевозможные детали. Вы вбирали в себя эти впечатления и, записывая их в своей памяти, думали о воспринятом. Значит, вы что-то брали себе от объекта, и потому по-нашему, по-актерскому, считается, что был необходимый нам процесс общения. Вас смущает неодушевленность предмета. Но ведь и картина, и статуя, и портрет друга, и музейная вещь тоже неодушевленны, но они таят в себе жизнь их творцов. И фонарь, до известной степени, может ожить для нас от того интереса, который мы вкладываем в него.

...С теми же предметами, которым вы успеете послать что-то от себя или воспринять что-то от них, создается короткий момент общения.

Я уже говорил не раз, что на сцене можно смотреть и видеть, и можно смотреть и ничего не видеть. Или, вернее, можно на сцене смотреть, видеть и чувствовать все, что там делается, но можно смотреть на сцене, а чувствовать и интересоваться тем, что делается в зрительном зале или вне стен театра.

Кроме того, можно смотреть, видеть и воспринимать то, что видишь, но можно смотреть, видеть и ничего не воспринимать из того, что происходит на сцене.

Словом, существует подлинное и внешнее, формальное, или, так сказать, «протокольное смотрение с пустым глазом», как говорят на нашем языке.

Чтоб замаскировать внутреннюю пустоту, есть свои ремесленные приемы, но они только усиливают выпучивание пустых глаз.

Нужно ли говорить о том, что такое смотрение не нужно и вредно на сцене. Глаза – зеркало души. Пустые глаза – зеркало пустой души. Не забывайте же об этом!

Важно, чтоб глаза, взор, смотрение артиста на сцене отражали большое, глубокое внутреннее содержание его творящей души. Для этого нужно, чтобы в нем было накоплено это большое внутреннее содержание, аналогичное с «жизнью человеческого духа» роли; нужно, чтоб исполнитель все время своего пребывания на подмостках общался этим душевным содержанием со своими партнерами по пьесе.

Но артист – человек, которому присущи человеческие слабости. Приходя на подмостки, он естественно приносит с собой присущие ему жизненные помыслы, личные чувства, размышления, рожденные реальной действительностью. Поэтому и в театре его житейская, обывательская линия не прекращается, а при первой возможности вкрапливается в переживания изображаемого лица. Артист отдает себя роли лишь в те моменты, когда она его захватывает. Тогда он сливается с образом и творчески перевоплощается. Но стоит ему отвлечься от роли, и снова он захвачен собственной, человеческой линией жизни, которая уносит его или за рампу, в зрительный зал, или далеко за пределы театра, и там ищет для себя объектов мысленного общения. В эти моменты роль передается внешне, механически. От таких частых отвлечений линия жизни и общения поминутно прерывается, а опустевшее место заполняется вставками из собственной жизни артиста, не имеющими отношения к изображаемому лицу.

... если в жизни правильный, сплошной процесс общения необходим, то на сцене такая необходимость удесятерится. Это происходит благодаря природе театра и его искусства, которое сплошь основано на общении действующих лиц между собой и каждого с самим собою. (II, 250 – 252)

Исключительная важность процесса общения на сцене заставляет нас отнестись к нему с особенным вниманием. (II, 253)

Где мне искать при таком самообщении этого я – сам? Человек велик. Куда обращаться? К мозгу, к сердцу, к воображению, к рукам, к ногам?.. Куда и откуда направлять внутри себя токи общения?

Для этого процесса необходимы определенный субъект и объект. Где же они сидят в нас? Лишенный двух общающихся

внутри центров, я не могу удержать в себе разбегающегося, не направленного внимания. Неудивительно, что оно летит в зрительный зал, где нас всегда подкарауливает неотразимый объект – толпа зрителей.

Но меня научили, как выходить из положения. Дело в том, что, кроме обычного центра нашей нервной психической жизни – головного мозга, мне указали на другой центр, находящийся близ сердца, там, где солнечное сплетение.

Я попробовал свести между собой для разговора оба упомянутых центра.

Мне почудилось, что они не только определились во мне, но и заговорили.

Головной центр почувствовался мне представителем сознания, а нервный центр солнечного сплетения – представителем эмоции.

Таким образом, по моим ощущениям, выходило так, что ум общался с чувством.

«Что ж, – сказал я себе, – пусть общаются. Значит, во мне открылись недостававшие мне субъект и объект».

С описанного момента мое самочувствие при самообщении на сцене стало устойчивым не только при молчаливых паузах, но и при громком словесном самообщении.

Я не хочу разбираться, так это или нет, признано или не признано наукой то, что я почувствовал.

Мой критерий – личное самочувствие. Пусть мое ощущение индивидуально, пусть оно является плодом фантазии, но оно мне помогает.

...при общении вы прежде всего ищите в человеке его душу, его внутренний мир. (II, 254)

С кем вы общаетесь? – спросил меня Торцов фамусовским голосом, презрительным тоном, каким он разговаривал с Молчалиным.

– Конечно, с Фамусовым, – ответил я.

– А при чем же остался Торцов? – вновь спросил меня Аркадий Николаевич, мгновенно превратившись в самого себя. – Если вы общаетесь не с фамусовским носом и не с его руками, которые у меня изменились от выработанной характерности, а с моим живым духом, то ведь этот живой дух остался при мне. Не могу же я его выгнать из себя, не могу и взять

чужого напрокат у другого лица. Значит, вы на этот раз промахнулись и общались не с живым духом, а с чем-то другим? Так с чем же?

В самом деле, с чем же я общался?

Конечно, с живым духом. Помню, как у меня с перевоплощением Торцова в Фамусова, то есть с переменой объекта, переродилось и само чувствование: из почтительного, которым я проникнут к Аркадию Николаевичу, в ироническое, добродушно-насмешливое, которое вызывает во мне образ Фамусова в исполнении Торцова. Так мне и не удалось разобраться, с кем я общался, и я признался в этом Аркадию Николаевичу.

– Вы общались с новым существом, имя которого Фамусов-Торцов, или Торцов-Фамусов. В свое время вы познаете эту чудодейственную метаморфозу творящего артиста. Пока же знайте, что люди стараются всегда общаться с живым духом объекта, а не с его носом, глазами, пуговицами, как это делают актеры на сцене.

Таким образом, как видите: стоит двум лицам сойтись друг с другом, и тотчас же между ними естественно рождается взаимное общение. (II, 255)

...непрерывное взаимное общение редко встречается в театре. Большинство актеров, если и пользуется им, то только в то время, пока сами говорят слова своей роли, но лишь наступает молчание и реплика другого лица, они не слушают и не воспринимают мыслей партнера, а перестают играть до следующей своей очередной реплики. Такая актерская манера уничтожает непрерывность взаимного общения, которое требует отдачи и восприятия чувств не только при произнесении слов или слушании ответа, но и при молчании, во время которого нередко продолжается разговор глаз.

Понятно, что во время общения процессы отдачи и восприятия чередуются между собой. Но и тогда, когда я говорил один, а вы меня слушали, я уже чувствовал сомнения, которые закрадывались в вашу душу. Мне передавались и ваше нетерпение, и ваше удивление, и ваше волнение.

Почему же я их воспринял тогда – эти ваши нетерпение и волнение? Потому что вы не могли их удержать в себе, потому что и тогда в вас незаметно чередовались процессы восприятия и отдачи. Значит, и тогда, когда вы молчали, был тот

встречный ток, о котором идет речь. Но он наконец вырвался наружу – сейчас, при вашем последнем возражении. Это ли не пример непрерывного взаимного общения?!

На сцене особенно важно и нужно именно такое взаимное и притом непрерывное общение, так как произведение автора, игра артистов состоят почти исключительно из диалогов, которые являются взаимным общением двух или многих людей – действующих лиц пьесы. (II, 256)

Общение с перерывами неправильно, 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, умеете воспринимать от партнера его слова и мысли каждый раз по-новому, по-сегодняшнему. Осознавайте хорошо знакомые вам мысли и слова чужой реплики, которые вы слышали много раз на репетициях и на многочисленных сыгранных спектаклях. Процессы непрерывных взаимных восприятий, отдачи чувств и мыслей надо проделывать каждый раз и при каждом повторении творчества. Это требует большого внимания, техники и артистической дисциплины. (II, 256 – 257)

...перехожу к рассмотрению нового вида общения – с воображаемым, ирреальным, несуществующим объектом (например, с тенью отца Гамлета). (II, 257)

Не менее труден вид общения с коллективным объектом, или, иначе говоря, со зрительным залом, наполненным тысячеголовым существом, называемым в общежитии «публикой».

...Трудность и особенность нашего сценического общения в том и заключается, что оно происходит одновременно с партнером и со зрителем. С первым непосредственно, сознательно, со вторым – косвенно, через партнера, и несознательно. Замечательно то, что и с тем и с другим общение является взаимным. (II, 258)

Зритель создает, так сказать, душевную акустику. Он воспринимает от нас и, точно резонатор, возвращает нам свои живые человеческие чувствования.

...При новом виде коллективного общения – в народных сценах – мы также встречаемся с толпой, но только не в

зрительном зале, а на самой сцене и пользуемся не косвенным, а прямым, непосредственным общением с массовым объектом. (II, 259)

После этого Аркадий Николаевич перешел к новому виду общения – актерского ремесленного общения.

Оно направляется непосредственно со сцены в зрительный зал, минуя партнера – действующее лицо пьесы. Это путь наименьшего сопротивления. Такое общение, как вам известно, является простым актерским самопоказыванием, наигрышем. Не будем распространяться о нем, так как я уже достаточно говорил о ремесле на прошлых уроках. Надо думать, что и в области общения вы не смешаете простого актерского самопоказывания с подлинным стремлением передавать партнерам и воспринимать от них живые человеческие переживания. Между этим высоким творчеством и простым актерским механическим действием – разница огромная. Это два совершенно противоположных друг другу вида общения.

Наше искусство признает все из указанных видов общения, за исключением актерского. Но и его надо знать и изучать, хотя бы для того, чтоб уметь бороться с ним.

В заключение скажу несколько слов о действительности и активности процесса общения.

Многие думают, что внешние, видимые глазу движения рук, ног, туловища являются проявлением активности, тогда как внутреннее, невидимое глазу действие и акты душевного общения не признаются действительными.

Это ошибка, и тем более досадная, что в нашем искусстве, создающем «жизнь человеческого духа» роли, всякое проявление внутреннего действия является особенно важным и ценным.

Дорожите же внутренним общением и знайте, что оно является одним из самых важных активных действий на сцене и в творчестве, чрезвычайно нужным в процессе создания и передачи «жизни человеческого духа» роли. (II, 260)

Я стараюсь иметь дело только с партнером, чтоб отдать ему свои собственные человеческие чувствования, аналогичные с чувствованиями изображаемого мною лица. Остальное, что создает полное слияние с ролью и что рождает новое создание – артисто-роль, совершается подсознательно. В такие

спектакли я чувствую себя на сцене всегда самим собой в предлагаемых пьесой, режиссерами, мной самим и всеми творцами спектакля обстоятельствах.

Это редкий вид сценического общения, который, к великому сожалению, встречает мало последователей.

Нужно ли объяснять, – резюмировал Торцов, – что наше искусство признает только последний род общения с партнером – своими собственными переживаемыми чувствами. Остальные же виды общения мы отвергаем или, скрепя сердце, терпим. Но и их должен знать каждый артист, для того чтобы бороться с ними. (II, 263)

...Сценическая жизнь актера на подмостках изобилует как теми, так и другими моментами, и потому правильные чередуются с неправильными.

Если б можно было сделать анализ общения, то пришлось бы отметить: столько-то процентов – общения с партнером, столько-то – общения с зрителем, столько-то – показов рисунка роли, столько-то – доклада, столько-то – самопоказа и прочее и прочее. Комбинация всех этих процентных отношений определяет ту или иную степень правильности общения. Те, у кого наибольший процент общения с партнером, с воображаемым объектом или с самим собой, ближе подходят к идеалу, и, наоборот, те, у кого таких моментов меньше, сильнее отклоняются от правильного общения.

Задача каждого артиста – избежать указанной пестроты и всегда играть правильно.

Для этого лучше всего поступать так: с одной стороны, учиться утверждать на сцене объект – партнера и действительное общение с ним, с другой стороны, хорошо познать неправильные объекты, общение с ними, учиться бороться с этими ошибками на сцене в момент творчества. Обращайте также исключительное внимание на качество внутреннего материала, которым вы общаетесь. (II, 264)

До сих пор мы имели дело с процессом *внешнего, видимого, телесного общения* на сцене,.. но существует и иной, притом более важный вид: *внутреннего, невидимого, душевного общения*. (II, 266)

Не замечали ли вы в жизни или на сцене, при ваших взаимных общениях, ощущения исходящего из вас волевого тока,

который как бы струится через глаза, через концы пальцев, через поры тела?

Как назвать этот невидимый путь и средство взаимного общения? *Лучеиспусканием и лучевосприятием? Излучением и влечением?* За неимением другой терминологии остановимся на этих словах, благо они образно иллюстрируют тот процесс общения, о котором... предстоит вам говорить.

Близко время, когда невидимые токи, которые нас теперь интересуют, будут изучены наукой, и тогда для них создадут более подходящую терминологию. Пока же оставим им название, выработанное нашим актерским жаргоном.

Теперь попробуем подойти к исследованию указанных невидимых путей общения с помощью собственных ощущений и будем отыскивать их и подмечать в самих себе.

При спокойном состоянии так называемые лучеиспускания и лучевосприятия едва уловимы. Но в момент сильных переживаний, экстаза, повышенных чувствований эти излучения и влечения становятся определеннее и более ощутимы как для того, кто их отдает, так и для тех, кто их воспринимает. (II, 267)

Слова отсутствовали, отдельных возгласов или восклицаний не было; мимики, движений, действий – тоже. Но зато были глаза, взгляд. Это – прямое, непосредственное общение в чистом виде, из души – в душу, из глаз – в глаза, или из концев пальцев, из тела без видимых для зрения физических действий.

Пусть люди науки объяснят нам природу этого невидимого процесса, я же могу говорить лишь о том, как я сам ощущаю его в себе и как я пользуюсь этими ощущениями для своего искусства.

...насилие, которого надо особенно бояться в этом нежном, щепетильном процессе, каковыми являются лучеиспускание и лучевосприятие. При мышечном напряжении не может быть речи о влечении и излучении. (II, 268)

...Не собираетесь ли вы глазами излучать мысли и слова? Вам это не удастся. Передавайте мысли голосом и словами, а глаза пусть помогут дополнять то, что не передается речью.

...Чувствуете ли вы, что, кроме словесного, сознательного спора и умственного обмена мыслями, в вас происходит одновременно другой процесс, взаимного ощупывания, всасывания тока в глаза и выбрасывания его из глаз?

Вот это невидимое общение через влечение и излучение, которое, наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании, образует ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку. (II, 269)

Передайте мне ваши чувства, без слов, одними глазами, – приказал мне Аркадий Николаевич.

– Одними глазами невозможно передать всех тонкостей моего ощущения.

– Делать нечего, пусть пропадут тонкости.

– Что же останется? – недоумевал я.

– Чувства симпатии, уважения. Их можно передать молча.

Но нельзя без слов заставить другого понять, что я люблю его за то, что он умный, дельный, работоспособный, благородный.

Важно: почувствовали ли вы ощущение исходящего из вас волевого тока или нет? (II, 270)

Когда гипнотизируешь другого, тоже испытываешь это ощущение? – спросил Шустов.

– Конечно, если вы занимаетесь гипнозом, то вы должны отлично знать то, что мы ищем! – обрадовался Аркадий Николаевич.

– Вот этот процесс мы на нашем жаргоне называем лучеиспусканием.

Само название прекрасно определяет ощущение.

В самом деле: точно наши внутренние чувства и желания испускают лучи, которые просачиваются через наши глаза, через тело и обливают других людей своим потоком, – объяснил с оживлением Аркадия Николаевич. (II, 271)

Лучевосприятие – это обратный процесс, то есть вбирание в себя чужих чувств и ощущений. И это название определяет самый процесс, о котором идет теперь речь. (II, 272)

...если воспользоваться длинным рядом логически и последовательно связанных между собой переживаний и чувствований, то эта сцепка будет крепнуть, расти и в конце концов может вырасти до той силы общения, которую мы называем хваткой, при которой процессы лучеиспускания и лучевосприятия становятся крепче, острее и более ощутимыми.

...хватка отнюдь не чрезмерное физическое напряжение, а большое, активное внутреннее действие. (II, 273)

Если бы удалось увидеть с помощью какого-нибудь прибора тот процесс влечения и излучения, которыми обмениваются сцена со зрительным залом в минуту творческого подъема, мы удивились бы, как наши нервы выдерживают напор тока, который мы, артисты, посылаем в зрительный зал и воспринимаем назад от тысячи живых организмов, сидящих в партере!

Как нас хватает, чтобы наполнять своими излучениями огромное помещение вроде нашего Большого театра! Непостижимо! Бедный артист! Чтоб овладеть залом, ему надо наполнить его невидимыми токами своего собственного чувства или воли... (II, 274 – 275)

Почему трудно играть в обширном помещении? Совсем не потому, что нужно напрягать голос, усиленно действовать. Нет! Это пустое. Кто владеет сценической речью, для того это не страшно. Трудно излучение. (II, 275)

Если процессы лучеиспускания и лучевосприятия играют такую важную роль в сценическом общении, возникает вопрос: нельзя ли технически овладеть ими? Нельзя ли вызывать их в себе по произволу? Нет ли и в этой области какого-нибудь приема, своего манка, возбуждающего в нас невидимые процессы лучеиспускания и лучевосприятия, а через них усиливающего самое переживание?

При искусственном возбуждении лучеиспускания и лучевосприятия на сцене пользуются тем же принципом: если внутреннее общение не возбуждается само собой – к нему подходят от внешнего. Эта помощь извне является манком, возбуждающим сначала процесс влечения и излучения, а потом и само переживание. (II, 276)

Прежде чем влучать в себя, мне необходимо было ощупать душу Торцова невидимыми щупальцами моих глаз и найти в ней то, что можно из нее влучать в себя.

Для этого пришлось внимательно взглядеться и, так сказать, вчувствоваться в то состояние, которое переживал тогда Аркадий Николаевич, а потом постараться создать с ним сцепку.

Как видите, не так-то просто вызвать на сцене лучеиспускание и лучевосприятие техническим путем, когда оно не рождается само собой, интуитивно, как это бывает в жизни, – говорил Аркадий Николаевич. – Однако могу вас утешить тем, что

на сцене, во время исполнения роли, этот процесс совершается значительно легче, чем при упражнении и на уроке.

Какими же упражнениями вырабатываются процессы лучеиспускания и лучевосприятия?

Первое упражнение заключается в том, чтоб с помощью манков вызывать в себе какую-нибудь эмоцию (чувство) и передавать ее другому лицу. При этом прислушивайтесь к своему физическому ощущению. Таким же способом приучайте себя и к ощущению лучевосприятия, естественно вызывая и замечая его в момент общения с другими.

Второе упражнение: постарайтесь вызвать в себе одно физическое ощущение лучеиспускания или лучевосприятия, без эмоционального переживания. Необходимо большое внимание при этой работе. Иначе можно принять простое мышечное напряжение за ощущение влучения и излучения. Когда физический процесс будет налажен, подставьте изнутри какое-нибудь чувство для его излучения или влучения. Но только, повторяю, бойтесь при этом насилия и физической потуги. Излучения и влучения производятся непременно легко, свободно, естественно, без всякой затраты физической энергии. К слову сказать, новый прием поможет вам направлять внимание на объект и укреплять его, так как без устойчивого объекта лучеиспускать нельзя.

Только не делайте этих упражнений одни, сами с собой или с воображаемым лицом. Общайтесь только с живым объектом, действительно существующим в жизни, действительно стоящим рядом с вами и действительно желающим воспринимать от вас ваши чувства. Общение требует взаимности. Не делайте также упражнений одни... Нужен опытный глаз, чтоб не дать вам вывихнуться, приняв простую мышечную потугу за ощущение влучения и излучения. Это опасно, как и всякий вывих. (II, 278 – 279)

XI. Приспособление и другие элементы, свойства, способности и дарования артиста

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.

...приспособление помогает привлекать на себя внимание того, с кем хочешь общаться, располагает к себе; иногда передает другим то невидимое и лишь ощущаемое, что не договаривается словами, и так далее и так далее...

Как видите, возможности и функции приспособления многообразны и многочисленны. (II, 281)

Приспособление – один из важных приемов всякого общения, даже одиночного, так как и к себе самому и к своему душевному состоянию необходимо приспособляться, чтоб убедить себя.

Чем сложнее задача и передаваемое чувство, тем красочнее и тоньше должны быть и самые приспособления, тем многообразнее их функции и виды.

– Извините же, пожалуйста, – спорил Говорков, – для всего этого существуют слова.

– Вы полагаете, что они исчерпывающим образом передают все тонкости чувствования? Нет, при общении нам мало одних слов; они слишком протокольны, мертвы. Чтоб оживить их, нужно чувство, а чтоб вскрыть его и передать объекту общения, необходимы приспособления. Они дополняют слова, досказывают недосказанное.

– Значит, чем больше приспособлений, тем сильнее и полнее общение? – спросил кто-то

– Дело не в количестве, а в качестве приспособлений.

– Какие же качества им нужны для сцены? – хотел я понять.

– Они многообразны. У каждого артиста свои, оригинальные, ему одному присущие приспособления, самого различного происхождения и достоинства. (II, 282)

Все виды общения – взаимное, групповое, с воображаемым или отсутствующим объектом и прочее – также требуют соответствующих особенностей в приспособлениях.

Люди общаются с помощью органов своих пяти чувств, с помощью видимых и невидимых путей общения, то есть: глазами, мимикой, голосом, движениями рук, пальцев, телом, а также и через лучеиспускание и лучевосприятие. Для этого в каждом случае им необходимы соответствующие приспособления.

Если в жизни людям нужно бесконечное количество приспособлений, то на сцене актерам они нужны еще в гораздо

большей мере, так как там мы непрерывно общаемся, а потому и все время приспособляемся. При этом большую роль играет самое качество приспособлений: их яркость, красочность, дерзость, тонкость, акварельность, изящество, вкус. (II, 282)

Лучше всего наблюдать приспособления у детей. У них они выражаются ярче, чем у взрослых.

В процессе создания приспособлений я отмечаю два момента: 1) выбор приспособления и 2) выполнение его. Согласен, что человек выбирает свои приспособления сознательно. Но выполняет их, как и большинство людей, в большей мере подсознательно. Такие приспособления я называю полусознательными. (II, 285)

Как ярко блещут на подмостках подсознательные приспособления! Как они захватывают общающихся и врезаются в память смотрящих! Их сила в неожиданности, смелости и дерзости.

Значит, – старался я вывести заключение, – вы совсем не признаете на сцене сознательных приспособлений?

Признаю в тех случаях, когда мне их подсказывают со стороны: режиссер, товарищи актеры, непрошенные и прошенные советчики. Но... такими сознательными приспособлениями надо пользоваться осторожно и мудро.

Не вздумайте принимать их прямо в том виде, в каком они вам даются. Не позволяйте себе просто копировать их! Надо уметь присваивать себе чужие приспособления и делать их своими собственными, родными, близкими. Для этого нужна большая работа, нужны новые предлагаемые обстоятельства, манки и прочее. (II, 286)

Если вы сами придумали для себя сознательное приспособление, оживите его с помощью психотехники, которая поможет вам влить в него долю подсознания. (II, 287)

Резкие контрасты и неожиданности в области приспособлений только помогают воздействовать на других при передаче душевного состояния. (II, 292)

Приспособления предъявляют самые высокие требования к выразительным средствам артиста при общении. (II, 293)

ХII. Двигатели психической жизни

...первый и самый важный полководец, инициатор и двигатель творчества... *чувство*... если чувство не возбуждается

к творчеству само собой, нельзя начинать работу, а надо обращаться за помощью к другому полководцу. (II, 296)

Беда только в том, что оно несговорчиво и не терпит приказаний. Вы это знаете по опыту. Вот почему, если чувство не возбуждается к творчеству само собой, нельзя начинать работу, а надо обращаться за помощью к другому полководцу. Кто же он, этот «другой»?

– Воображение! Без него... нипочем! – решил Вьонцов.

– В таком случае, – вообразите себе что-нибудь, и пусть сразу придет в движение весь ваш творческий аппарат.

– Что же вообразить-то?

– Не знаю.

– Нужна задача, магическое «если бы», такое, чтоб... – говорил Вьонцов.

– Откуда же их взять?

– Ум, понимаете ли, подскажет, – сказал Говорков.

– Если ум подскажет, – он и станет тем полководцем, инициатором, двигателем, которого мы ищем. Он начнет, он и направит творчество.

– Значит, воображение не способно быть полководцем? – попытался я.

– Вы видите, что оно само нуждается в инициативе и руководстве.

– Внимание, – решил Вьонцов.

– Рассмотрим и внимание. В чем его функции?

– Оно помогает чувству, уму, воображению, воле, – перечисляли ученики.

– Внимание, точно рефлектор, направляет свои лучи на избранный объект и заинтересовывает им мысль, чувство, хотения, – объяснял я.

– А кто указывает этот объект? – спросил Торцов.

– Ум.

– Воображение.

– Предлагаемые обстоятельства.

– Задачи, – вспоминали мы.

– Значит, они и являются полководцами, инициаторами, двигателями, начинающими работу; они указывают объект, а внимание, если оно одно не способно сделать того же, ограничивается вспомогательной ролью.

– Хорошо, внимание не является полководцем. В таком случае – кто же? – допытывался я.

– Сыграйте этюд с сумасшедшим, и сами поймете, кто инициатор, двигатель и полководец.

Ученики молчали, переглядывались, не решаясь встать. Наконец все, один за другим, поднялись и нехотя пошли на подмости. Но Аркадий Николаевич остановил их:

– Хорошо, что вы пересилил себя. Это доказывает, что у вас есть какая-то воля. Но...

– Значит, она и полководец! – мигом решил Бьюнцов.

– Но... вы пошли на сцену, как приговоренные к смерти, не по воле, а против нее. Это не создаст творчества. Внутренний холод не разогреет чувства, а без него нет и переживания и искусства. Вот если бы вы, как один, ринулись на подмости, со всей вашей артистической страстью, – тогда еще можно было бы говорить о воле, о творческой воле. (II, 296 – 297)

...второй полководец нашелся. Это – ум (интеллект). (II, 298)

Теперь поищем, нет ли третьего полководца. Переберем все элементы.

Может быть, это чувство правды и вера в нее? Если да, то – поверьте, и пусть сразу заработает весь ваш творческий аппарат, как это бывает при возбуждении чувства.

– Во что же поверить? – спрашивали ученики.

– Почему я знаю?.. Это ваше дело.

Сначала нужно создать «жизнь человеческого духа», а уж после верить ей, – заметил Паша.

– Значит, чувство правды и вера в нее не являются полководцами, которых мы ищем. Так, может быть, это общение и приспособление? – спросил Аркадий Николаевич.

– Чтоб общаться, надо прежде создать те чувства и мысли, которые можно отдавать другим.

– Верно. Значит, они тоже не являются полководцами!

– Куски и задачи!

– Дело не в них, а в живых хотениях и стремлениях воли, которые создают задачи, – объяснил Аркадий Николаевич. – Вот если эти хотения и стремления воли могут возбудить весь творческий аппарат артиста и управлять его психической жизнью на сцене, то...

– Конечно, могут!

– Если так, то, значит, найден третий полководец. Это – воля.

Таким образом, оказывается, что у нас три полководца, а именно

УМ, ВОЛЯ И ЧУВСТВО.

Они являются «двигателями нашей психической жизни». (II, 298 – 299)

Да, я допускаю перегиб в сторону эмоционального творчества и делаю это не без умысла, потому что другие направления искусства слишком часто забывали о чувстве. Слишком много у нас рассудочных актеров и сценических созданий, идущих от ума! И в то же время слишком редко встречается у нас подлинное, живое эмоциональное творчество. Все это заставляет меня с удвоенным вниманием относиться к чувству, немного в ущерб уму.

За долгое время творческой работы нашего театра мы, его артисты привыкли считать ум, волю и чувство двигателями психической жизни. Это крепко вошло в наше сознание; к этому приспособились наши психотехнические приемы. Но в последнее время наука внесла важные изменения в определение двигателей психической жизни. Как отнесемся к этому мы, артисты сцены? Какое изменение это внесет в нашу психотехнику?

Сегодня Аркадий Николаевич говорил о новом научном определении двигателей психической жизни.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ, СУЖДЕНИЕ И ВОЛЕ-ЧУВСТВО!

– Внутренняя сущность этого определения – та же, что и в прежнем, старом, говорящем об уме, воле и чувстве, которые считались прежде двигателями психической жизни. Новое лишь уточняет прежнее. Сравнивая их между собой, вы прежде всего заметите, что представление и суждение, сложенные вместе, выполняют как раз те внутренние функции, которые при старом определении выполнялись умом (интеллектом).

Вникая дальше в новое определение двигателей психической жизни, вы увидите, что слова «воля» и «чувство» слиты в одно – «воле-чувство». (II, 300)

Кто же в данном случае явился полководцем, направляющим творчество? – спрашивал Аркадий Николаевич.

– Конечно, чувство! – ответил я.

– А воля? Разве она одновременно и неразрывно с чувством не металась, не хотела, не стремилась к милой, а на сцене – к Джульетте?

– Стремилась, – должен был я признать.

– Значит, в данном случае они оба были предводителями, двигателями психической жизни и сливались в общей работе. Попробуйте-ка отделить их друг от друга. Попробуйте на досуге подумать и найти случай, когда воля и чувство живут порознь друг от друга, проведите между ними границу, укажите, где кончается одна и начинается другое. Думаю, что вам не удастся этого сделать, как не удалось и мне. Вот почему последнее научное определение соединило их в одно слово – воле-чувство.

Мы, деятели сценического искусства, создаем правду в этом новом определении и предвидим практическую пользу, которую оно нам даст в будущем, но только еще не умеем подойти к нему вплотную. Для этого нужно время. Будем же пользоваться новым лишь частично, поскольку оно познано нами на практике, а в остальном, временно, будем довольствоваться старым, хорошо испытанным.

Пока другого выхода из положения я не вижу. Таким образом, я принужден пользоваться обоими определениями двигателей психической жизни, как старым, так и новым, в зависимости от того, какое из них покажется мне, в каждом отдельном случае, более легким для усвоения. Если мне удобнее будет, в тот или иной момент, иметь дело со старым определением, то есть не раздваивать функцию ума, не сливать воедино волю и чувство, я так и сделаю.

Пусть люди науки простят мне эту вольность. Она оправдывается чисто практическими соображениями, руководящими мною в школьной работе с вами.

Итак, ум, воля и чувство, или, по новому определению, представление, суждение и воле-чувство получают в творческом процессе ведущую роль.

Она усиливается еще тем, что каждый из двигателей психической жизни является друг для друга манком, возбуждающим к творчеству других членов триумvirата. Кроме того, ум, воля и чувство не могут существовать одни, сами по себе, без взаимной поддержки. Поэтому они действуют всегда вместе, одновременно, в тесной друг от друга зависимости. (II, 302)

...все двигатели психической жизни соединяются и начинают зависеть друг от друга. Эти зависимость, взаимодействие и тесная связь одной творческой силы с другими очень важны в нашем деле, и было бы ошибкой не воспользоваться ими для наших практических целей.

Отсюда – соответствующая психотехника. Ее основы заключаются в том, чтобы через взаимодействие членов триумvirата естественно, органически возбуждать к действию как каждого члена триумvirата, так и все элементы творческого аппарата артиста.

Иногда двигатели психической жизни входят в работу все сразу, сами собой, вдруг, подсознательно, помимо нашей воли. В эти случайные, удачные моменты надо отдаться возникающему естественному творческому стремлению двигателей психической жизни. (II, 303)

Но как поступать, когда ум, воля и чувство не откликаются на творческий призыв артиста?

В этих случаях следует пользоваться манками. Они есть не только у каждого из элементов, но и у каждого из двигателей психической жизни.

Не возбуждайте всех их сразу. Наметьте один из них, допустим – хотя бы ум. Он сговорчивее всех, послушнее, чем другие двигатели; он охотно повинуется приказу.

В этом случае от формальной мысли текста артист получает соответствующее представление и начинает видеть то, о чем говорят слова.

В свою очередь представление вызывает соответствующее собственное суждение. Они создают не сухую, формальную, а оживленную представлениями мысль, которая естественно возбуждает воле-чувство.

...Большое счастье, если эмоция сразу отзовется на призыв. Тогда все наладится само собой, естественным путем: явится и представление, создастся и суждение о нем, а все вместе возбудят волю. Иначе говоря – через чувство заработают сразу все двигатели психической жизни.

Но как быть, если этого само собой не случится, если чувство не откликнется на призыв, а останется инертным? Тогда нужно обращаться к самому близкому члену триумvirата – к воле.

К какому манку прибегать, чтоб разбудить дремлющую эмоцию?

...таким манком и возбудителем является темпо-ритм.

Остается решить вопрос: как возбуждать к творчеству дремлющую волю. (II, 303 – 304)

Остается решить

Как возбуждать ее к творческому действию?

– Через задачу, – напомнил я. – Она непосредственно влияет на творческое хотение, то есть на волю.

– Смотри по тому, какая задача. Мало увлекательная – не влияет. Такую задачу приходится подводить к душе артиста искусственным путем. Приходится заострять, оживлять ее, делать интересной и волнующей. Наоборот, увлекательная задача обладает силой прямого, непосредственного воздействия. Но... только не на волю. Увлечение прежде всего – область эмоции, а не хотения, поэтому оно прямым путем влияет на чувство. (II, 304 – 305)

В творчестве надо сначала увлечься и почувствовать, а потом уж – захотеть. Вот почему приходится признать, что воздействие задачи на волю не прямое, а косвенное.

– Вы же изволили сказать, что, по новому определению, воля неотделима от чувства. Значит, если задача воздействует на последнее, то естественно, что она одновременно возбуждает и первую, – поймал Торцова Говорков.

Именно. Воле-чувство – двулико. В иных случаях в нем преобладает эмоция над хотением, а в других хотение, хотя бы принудительное, – над эмоцией. Поэтому одни задачи действуют больше на волю, чем на чувство, а другие, напротив, усиливают чувство за счет воли.

Но... так или иначе, косвенным путем.

Значит, будем по-прежнему продолжать пользоваться задачей для косвенного воздействия на воле-чувство.

После некоторой паузы Аркадий продолжал:

...Правильность признания, что двигателями психической жизни являются ум (представление, суждение), воля и чувство, подтверждается самой природой, которая нередко создает артистические индивидуальности эмоционального, волевого или интеллектуального склада.

Артисты первого типа – с преобладанием чувства над волей и умом, – играя Ромео или Отелло, оттеняют эмоциональную сторону названных ролей.

Артисты второго типа – с преобладанием в их творческой работе воли над чувством и умом, – играя Макбета или Бранда, подчеркивают их честолюбие или религиозные хотения.

Артисты же третьего типа – с преобладанием в их творческой природе ума над чувством и волей, – играя Гамлета или Натана Мудрого, невольно придают ролям больше, чем нужно, интеллектуальный, умственный оттенок.

Однако преобладание того, другого или третьего двигателя психической жизни отнюдь не должно совершенно подавлять остальных членов триумвирата. Необходимо гармоническое соотношение двигательных сил нашей души.

Как видите, искусство признает одновременно как эмоциональное, волевое, так и интеллектуальное творчество, в котором чувство, воля или ум играют руководящую роль. (II, 305)

XIV. Внутреннее сценическое самочувствие

Слияние всех элементов артисто-роли на общем стремлении создает то чрезвычайно важное внутреннее состояние артиста на сцене, которое на нашем языке называется... – Аркадий Николаевич указал на висевший перед нами плакат с надписью:

ВНУТРЕННЕЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ.

– Как же это! – испугался Вьюнцов.

– Очень просто, – стал я объяснять ему, чтоб проверить самого себя: – Двигатели психической жизни вместе с элементами соединяются народной общей цели артисто-роли. Так ведь?

– Так, но лишь с двумя поправками. Первая: одна основная общая цель еще далеко, и они соединяются лишь для дальнейшего искания ее общими силами.

Вторая же поправка касается терминологии. Дело в том, что, согласно условию, до сих пор мы называли артистические способности, свойства, дарования, природные данные, даже некоторые приемы психотехники просто «элементами». Это был лишь временное наименование. Мы допускали его только потому, что рано было говорить о самочувствии. Теперь же, когда мы произнесли это слово, я объявляю вам, что настоящее их название:

элементы внутреннего сценического самочувствия.
(II, 318 – 319)

Сценическое самочувствие благодаря неестественности условий публичного творчества скрывает в себе частицу, привкус театра и сцены, с их самопоказыванием, чего нет в нормальном, человеческом самочувствии. Ввиду этого мы и называем такое состояние артиста на подмостках не просто внутренним самочувствием, а добавляем слово *сценическое*.

Она дает ему большую душевную теплоту, веру в себя и в свою артистическую работу.

...в театре, переполненном зрителями, с тысячами сердец, бьющимися в унисон с сердцем артиста, создаются прекрасный резонанс и акустика для нашего чувства. В ответ на каждый момент подлинного переживания на сцене несутся к нам обратно из зрительного зала отклик, участие, сочувствие, невидимые токи от тысячи живых, взволнованных людей, вместе с нами творящих спектакль. Зрители могут не только угнетать и пугать артиста, но и возбуждать в нем подлинную творческую энергию. (II, 319)

Ощущение отклика тысячи человеческих душ, идущее из переполненного зрительного зала, приносит нам высшую радость, которая только доступна человеку. (II, 320)

...попробуйте заменить живую задачу человеко-роли мертвой задачей актера, или показывайте себя самого зрителям, или пользуйтесь ролью для того, чтобы хвастаться силой своего темперамента. В тот момент, как вы введете в правильное состояние на сцене любой из этих неправильных элементов, все остальные сразу или постепенно переродятся... (II, 323)

...гораздо легче на сцене представлять, чем естественно «жить». Секрет в том, что в самой сцене, в условиях публичного творчества скрывается ложь. С ней нельзя просто мириться, а надо постоянно бороться, уметь обходить и не замечать ее. Сценическая ложь ведет на подмостках непрерывную борьбу с правдой. (II, 324)

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 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. (II, 328)

При каждом моменте работы над ролью во всем существе творящего создается глубокое, сложное, крепкое, продолжительное, устойчивое внутреннее сценическое самочувствие. Только при таком состоянии можно говорить о подлинном творчестве и искусстве. (II, 330)

XV. Сверхзадача. Сквозное действие

Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля.

Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артистической роли, *сверхзадачей произведения писателя*.

Все, что происходит в пьесе, все ее отдельные большие или малые задачи все творческие помыслы и действия артиста, аналогичные с ролью, стремятся к выполнению сверхзадачи пьесы. Общая связь с ней и зависимость от нее всего, что делается в спектакле, так велики, что даже самая ничтожная деталь, не имеющая отношения к сверхзадаче, становится вредной, лишней, отвлекающей внимание от главной сущности произведения.

Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль.

Кроме непрерывности следует различать самое качество и происхождение такого стремления.

Оно может быть актерским, формальным и давать лишь более или менее верное, общее направление. Такое стремление не оживит всего произведения, не возбудит активности подлинного, продуктивного и целесообразного действия. Такое творческое стремление не нужно для сцены.

Но может быть другое – подлинное, человеческое, действенное стремление ради достижения основной цели пьесы. Такое непрерывное стремление питает, наподобие главной артерии, весь организм артиста и изображаемого лица, дает жизнь как им, так и всей пьесе. (II, 332 – 333)

Нужна ли нам рассудочная сверхзадача? Сухая, рассудочная сверхзадача нам тоже не нужна. Но *сознательная* сверхзадача, идущая от ума, от интересной творческой мысли, нам необходима.

Нужна ли нам эмоциональная сверхзадача, возбуждающая всю нашу природу? Конечно, нужна до последней степени, как воздух и солнце.

Нужна ли нам волевая сверхзадача, притягивающая к себе все наше душевное и физическое существо? Нужна чрезвычайно.

А что сказать о сверхзадаче, возбуждающей творческое воображение, привлекающей к себе целиком все внимание, удовлетворяющей чувство правды, возбуждающей веру и другие элементы самочувствия артиста?

Таким образом, оказывается, что нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста. Вот что может вызвать не формальное, не рассудочное, а подлинное, живое, человеческое, непосредственное переживание.

Или, другими словами, сверхзадачу надо искать не только в роли, но и в душе самого артиста. (II, 334)

Артист должен сам находить и любить сверхзадачу. Если же она указана ему другими, необходимо провести сверхзадачу через себя и эмоционально взволноваться ею от своего собственного, человеческого чувства и лица. Другими словами – надо уметь сделать каждую сверхзадачу своей собственной. Это значит – найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе.

Что же дает сверхзадаче ее особую, неуловимую притягательность, возбуждающую по-своему каждого из исполнителей одной и той же роли? В большинстве случаев эту особенность дает сверхзадаче то, что мы безотчетно чувствуем в себе, то, что скрыто в области подсознания.

Сверхзадача должна быть в близком родстве с этой областью. (II, 335)

Вот почему первая забота артиста в том, чтобы не потерять из виду сверхзадачи. Забыть о ней – значит порвать линию жизни изображаемой пьесы. Это катастрофа и для роли, и для самого артиста, и для всего спектакля. В этом случае внимание исполнителя мгновенно направляется в неверную сторону, душа роли пустеет, и прекращается ее жизнь. (II, 337)

Это действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли мы называем: *сквозное действие артисто-роли*. (II, 338)

Представьте себе идеального человека-артиста, который посвятит всего себя одной большой жизненной цели: «возвышать и радовать людей своим высоким искусством, объяснять им сокровенные душевные красоты произведений гениев.

Такой человек-артист будет выходить на сцену, чтоб показывать и объяснять собравшимся зрителям театра свое новое толкование гениальной пьесы и роли, которое, по мнению творящего, лучше передает сущность произведения. Такой человек-артист может отдать свою жизнь высокой и культурной миссии просвещения своих современников. Он может, с помощью личного успеха, проводить в толпу идеи и чувства, близкие его уму, душе и прочее, и прочем. Мало ли какие возвышенные цели могут быть у больших людей!

Условимся на будущее время называть такие жизненные цели человека-артиста сверх-сверхзадачами и сверх-сквозными действиями. (II, 340)

«Система» не фабрикует вдохновения. Она лишь подготавливает ему благоприятную почву.

Роль, поставленная на верные рельсы, движется вперед, ширится и углубляется и в конце концов приводит к вдохновению.

Пока же этого не случилось, знайте твердо, что ложь, наигрыш, штамп и ломание никогда не рожают вдохновения. Поэтому старайтесь играть верно, учитесь готовить благоприятную почву для «наития свыше» и верьте, что оно от этого будет гораздо больше с вами в ладу. (II, 347)

XVI. Подсознание в сценическом самочувствии артиста

– Не правда ли, ведь это то, ради чего стоит жить и стать артистом? Это вдохновение? (II, 351)

Спросите у психолога. Наука – не моя специальность. Я практик и могу только объяснить, как я сам ощущаю в себе творческую работу в такие моменты. (II, 352)

Среди тогдашних чувствований выпадали моменты полного переживания, во время которых я ощущал себя, как в действи-

тельности. Были даже предчувствия предобморочного состояния, – конечно, на секунды.

Вы, может быть, думаете, что линия подсознательного творчества – непрерывна или что артист на подмостках переживает все так же, как и в действительности?

Если бы это было так, то душевный и физический организм человека не выдержал бы работы, которая предъявляется к нему искусством.

Как вы уже знаете, мы живем на сцене эмоциональными воспоминаниями о подлинной, реальной действительности. Они минутами доходят до иллюзии реальной жизни. Полное, непрерывное забвение себя в роли и абсолютная, непоколебимая вера в происходящее на сцене хоть и создаются, но очень редко. Мы знаем отдельные, более или менее продолжительные периоды такого состояния. В остальное же время жизни в изображаемой роли правда чередуется с правдоподобием, вера с вероятием. (II, 353)

Мы в большой дружбе с подсознанием. В реальной жизни оно попадает на каждом шагу. Каждое рождающееся в нас представление, каждое внутреннее видение в той или другой мере требует подсознания. Они возникают из него. В каждом физическом выражении внутренней жизни, в каждом приспособлении – целиком или частично – тоже скрыт невидимый подсказ подсознания. (II, 354 – 355)

...основная задача психотехники:

подвести актера к такому самочувствию, при котором в артисте зарождается подсознательный творческий процесс самой органической природы.

Как же сознательно подойти к тому, что, казалось бы, по своей природе не поддается сознанию, что «подсознательно»? К счастью для нас нет резких границ между сознательным и подсознательным переживанием.

Мало того, сознание часто дает направление, в котором подсознательная деятельность продолжает работать. Этим свойством природы мы широко пользуемся в нашей психотехнике. Оно дает возможность выполнять одну из главных основ нашего направления искусства: *через сознательную психотехнику создавать подсознательное творчество артиста.* (II, 355)

Так, через сознательную психотехнику артиста, доведенную до предела, создается почва для зарождения подсознательно-

го творческого процесса самой нашей органической природы. В этой предельности, законченности выполнения приемов психотехники и заключается чрезвычайно важное добавление к тому, что вам уже известно в области творчества.

...Пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества. Пусть они знакомятся с этим состоянием не только номинально, по словесной кличке, по мертвой или сухой терминологии, которые вначале только пугают начинающих, а по собственному чувству. Пусть они на деле полюбят это творческое состояние и постоянно стремятся к нему на подмостках. (II, 357)

Мало ли где и в чем можно находить маленькую, подлинную, человеческую, жизненную правду, вызывающую веру, создающую состояние «я есмь».

– А что тогда будет-то?

– Будет то, что у вас закружится голова от нескольких моментов неожиданного и полного слияния жизни изображаемого лица с вашей собственной жизнью на сцене. Произойдет то, что вы почувствуете частицы себя в роли и роли в себе. (II, 358)

Важно, чтобы во всех этих случаях вы не забывали доводить первый зародившийся и оживший элемент самочувствия до полного, предельного оживления. Вы знаете, что стоит проделать эту творческую работу с одним из элементов, и все остальные, по неразрывной связи, существующей между ними, потянутся вслед за первым. (II, 359)

...главная, конечная цель творчества отвлекает внимание от ближайшего, как мелкие задачи исчезают из плоскости внимания. Оказывается, что эти задачи становятся подсознательными и сами собой превращаются из самостоятельных в подсобные, подводящие нас к большим задачам. (II, 362)

...когда артист отдается намеченной большой задаче, он весь уходит в нее. В это время ничто не мешает органической природе действовать свободно, по своему усмотрению, сообразно со своими органическими потребностями и стремлениями. Природа берет в свое ведение все малые задачи, оставшиеся без призора, и с помощью их помогает артисту подходить к конечной, большой задаче, в которую ушло все внимание и сознание творящего.

...большие задачи являются одними из лучших психотехнических средств, которые мы ищем для косвенного воздействия на душевную и органическую природу с ее подсознанием.

Сквозное действие, как вам известно, создается из длинного ряда больших задач. В каждой из них огромное количество маленьких задач, выполняемых подсознательно.

Теперь спрашивается: сколько же моментов подсознательного творчества скрыто во всем сквозном действии, пронизывающем от начала до конца всю пьесу.

Их окажется огромное количество. Сквозное действие является могущественным возбуждательным средством, которое мы ищем для воздействия на подсознание.

Подумав немного, Торцов продолжал:

– Но сквозное действие создается не само по себе. Сила его творческого стремления находится в непосредственной зависимости от увлекательности сверхзадачи. (II, 363)

О каких манках, линиях, кусках, задачах, физических действиях можно говорить, когда налицо сама подлинная жизнь.

– Вот вам пример того, как творит природа, подсознание! – говорил Торцов в восторге. – Они творят строго по законам нашего искусства, так как эти законы не выдуманы, а даны нам самой этой природой. (II, 366)

В чем же наше творчество?

Это – зачатие и вынашивание нового живого существа – человеко-роли. Это естественный творческий акт, напоминающий рождение человека...

Каждый сценический художественный образ является единым, неповторяемым созданием, как и все в природе.

Подобно рождению человека, он проходит аналогичные стадии в периоде своей формации.

В процессе творчества есть он, то есть «муж» (автор).

Есть она, то есть «жена» (исполнитель, или исполнительница, беременные ролью, воспринявшие от автора семя, зерно его произведения).

Есть плод-ребенок (создаваемая роль).

Есть моменты первого знакомства ее с ним (артиста с ролью). Есть период их сближения, влюбленности, ссор, разногласия, примирения, слияния, оплодотворения, беременности.

В эти периоды режиссер помогает процессу в роли свахи.

Есть, как и при беременности, разные стадии творческого процесса, плохо или хорошо отражающиеся на частной жизни самого артиста. Вот, например: известно, что у матери бывают в разные периоды беременности, свои особые причуды, капризы. То же происходит с творящим человеком-артистом. Разные периоды зачатия и созревания роли по-разному влияют на характер и состояние в его частной жизни.

Я считаю, что для органического взращивания роли нужен не меньший, а в иных случаях значительно больший срок, чем для создания и взращивания живого человека.

В этом периоде режиссер участвует в творчестве в роли повивальной бабки или акушера.

При нормальном течении беременности и родов внутреннее создание артиста само собой, естественно, физически оформляется, потом выхаживается, воспитывается «матерью» (творящим артистом).

Но бывают и в нашем деле преждевременные роды, выкидыши, недоноски и аборт. Тогда создаются незаконченные, недожитые сценические уродцы.

Анализ этого процесса убеждает нас в определенной закономерности, по которой действует органическая природа, когда она создает новое явление в мире, будь то явление биологическое или же создание человеческой фантазии.

Словом, рождение сценического живого существа (или роли) является естественным актом органической творческой природы артиста. (II, 372 – 373)

Приложения к главе о действии

В реальной, повседневной жизни люди бывают сознательно или привычно последовательны и логичны в своих внешних и внутренних действиях. Там в большинстве случаев нами руководит жизненная цель, насущная необходимость, человеческая потребность. Там люди привыкли отвечать им – по инстинкту, не задумываясь. Но на сцене, в роли, жизнь создается не подлинной действительностью, а вымыслом воображения. Там, при начале творчества, нет в душе артиста его собственных, человеческих потребностей, живых жизненных целей, аналогичных с целями изображаемого лица. Эти потребности и цели роли не

создаются сразу, а выращиваются постепенно долгой творческой работой.

Надо уметь превращать воображаемую цель в подлинную, насущную. Актеры, не владеющие соответствующей внутренней техникой, выходят из трудного положения наивно, примитивно. Они лишь делают вид, что изо всех сил стремятся к высокой цели пьесы и действуют ради нее. На самом деле они лишь «наигрывают страсти роли». Но нельзя «как будто бы» действовать или чувствовать и искренно верить такому самообману.

При отсутствии же веры в подлинность своих сценических стремлений актеры окончательно лишаются руководства своих человеческих и жизненных навыков, привычек, опыта, подсознательной работы органической природы, логики и последовательности своих человеческих хотений, стремлений и действий.

Взамен их на сцене создается особое, специфическое актерское состояние, ничего не имеющее общего с реальной жизнью.

Без руководства человеческими потребностями люди вывихиваются на подмостках и попадают на путь наименьшего сопротивления, во власть штампов и ремесла.

На наше счастье, существуют приемы психотехники, помогающие бороться с указанной опасностью и направляющие творчество по верному жизненному, органическому пути.

Один из этих психотехнических приемов основан на логике и последовательности душевных и физических действий. Чтоб овладеть этим приемом, надо изучать природу этих действий как в самом себе, так и в других людях. (II, 380 – 381)

Дополнение к главе «Общение»

До сих пор нами была выполнена работа по изучению отдельных моментов процесса общения. Теперь предстоит проследить, как из этих моментов складывается ряд стадий, а из стадий – самый органический процесс общения.

Моменты входа артиста в комнату, изображаемую на сцене, рассматривание всех присутствующих, *ориентирование* в окружающих условиях и *выбор объекта* создают первую стадию органического процесса общения.

Моменты подхода к объекту, *привлечение на себя его внимания* с помощью действий, резко бросающихся в глаза того, с кем хо-

чешь общаться, с помощью неожиданных интонаций и пр. создают *вторую* стадию интересующего нас органического процесса.

Моменты *зондирования души объекта* шупальцами глаз, подготовка этой чужой души для наиболее легкого и свободного восприятия мыслей, чувств и видений субъекта создают *третью* стадию органического общения.

Моменты *передачи своих видений объекту* с помощью лучей испускания, голоса, слов, интонации, приспособлений; желание и попытки заставить объект не только услышать, понять, но и увидеть внутренним зрением, *что и как* видит передаваемое сам общающийся субъект, создают, *четвертую* стадию органического процесса общения.

Моменты *отклика объекта и обоюдный обмен лучей испускания и лучевосприятия* душевных токов создают *пятую* стадию органического процесса общения.

Все эти пять стадий должны быть соблюдены при каждом сценическом общении. (II, 388 – 389)

Об актерской наивности

– «Дурак»? – недоумевали мы. – Разве артист должен быть глупым?

– Да, если вы считаете, что ребенок или сказочный гениальный Иван-дурак глупы в своей наивности, простоте и благородстве. (II, 398)

Будьте же и вы таким, если не в жизни, то на сцене. Это золотое свойство для актера.

Для того чтобы пришла наивность, надо заботиться не о ней самой, а о том, что с одной стороны ей мешает, а с другой – помогает.

Мешает ей ее злейший враг, тоже сидящий в нас. Имя его – *критикан*. Чтоб быть наивным, нельзя быть *придирой* и не в меру разборчивым в вымыслах воображения.

Помогают наивности ее лучшие друзья – *правда и вера*. Поэтому в первую очередь прогоните придирку *критикана*, а потом с помощью увлекательного вымысла создайте *правду и веру*.

Не наивные в жизни могут стать наивными на сцене, в процессе творчества. Следует отличать природную наивность от сценической, хотя, к слову сказать, они отлично уживаются вместе. (II, 399)

Работа актера над собой. Часть II.

Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. (1933 – 1938)

I. Переход к воплощению

Я много говорил вам о переживании, но я не сказал еще и сотой доли того, что придется познать вашему чувству, когда речь пойдет об интуиции и бессознании.

Знайте, что эта область, из которой вы будете черпать материал, средства и технику переживания, беспредельна и не поддается учету.

В свою очередь и те приемы, которыми придется воплощать бессознательное переживание, тоже не поддаются учету. И они нередко, должны воплощать бессознательно и интуитивно.

Эта работа, недоступная сознанию, по силам одной природе. (III, 28)

Нельзя с неподготовленным телом передавать бессознательное... чем больше талант и тоньше творчество, тем больше разработки и техники он требует. (III, 29)

II. Развитие выразительности тела

С сегодняшнего дня в программу наших занятий вводится акробатика. Как это ни странно, она нужна артисту больше для внутреннего, чем для внешнего употребления... *для самых сильных моментов душевных подъемов, для... творческого вдохновения.*

Вас это удивляет? *Мне нужно, чтоб акробатика выработала в вас решимость.* (III, 34)

...Мимика получается сама собой, естественно, через интуицию от внутреннего переживания. Тем не менее важно ей помочь упражнением и развитием подвижности лицевых мускулов и мышц. (III, 38)

...Я познакомился сегодня с замечательным артистом, который говорит глазами, ртом, ушами, кончиком носа и пальцев, едва заметными движениями, поворотами.

Описывая наружность человека, форму предмета или рисуя пейзаж, он с изумительной наглядностью внешне изображает, *что и как* он внутренне видит. Например, описывая домашнюю обстановку своего, еще более, чем он сам, толстого приятеля, рассказчик словно сам превращается на наших глазах то в пухлятого комод, то в большой шкаф или в приземистый стул. При этом он не копирует самих предметов, а передает тесноту. (III, 39)

Пластика

...Не надо нам ни приемов балета, ни актерских *поз*, ни театральных *жестов*, идущих по внешней, поверхностной линии. Они не передадут жизни человеческого духа Отелло, Гамлета, Чацкого и Хлестакова.

...постараемся приспособить эти актерские условности, позы и жесты к выполнению какой-нибудь живой задачи, к выявлению внутреннего переживания. Тогда жест перестанет быть жестом и превратится в подлинное, продуктивное и целесообразное действие. (III, 41)

Нам нужны простые, выразительные, искренние, внутренние содержательные движения. Где же их искать?

Есть танцовщицы и драматические артисты иного толка, чем первые. Они однажды и на всю жизнь выработали в себе пластику и не думают больше об этой стороне физического действия.

Пластика стала их природой, свойством, второй натурой. Такие балерины и артисты не танцуют, не играют, а действуют и не могут этого делать иначе, как пластично.

Если б они внимательно прислушались к своим ощущениям, то почувствовали бы в себе энергию, выходящую из глубоких тайников, из самого сердца. Она проходит по всему телу не пустая, а начиненная эмоцией, хотениями, задачами, которые толкают ее по внутренней линии ради возбуждения того или иного творческого действия.

Энергия, согретая чувством, начиненная волей, направленная умом, шествует уверенно и гордо, точно посол с важной миссией. Такая энергия выявляется в сознательном, прочувствованном, содержательном, продуктивном действии, которое не может совершаться как-нибудь, механически, а должно выполняться в соответствии с душевными побуждениями.

Прокатываясь по сети мышечной системы и раздражая внутренние двигательные центры, энергия вызывает внешнее действие.

Вот такое движение и действия, зарождающиеся в тайниках души и идущие по внутренней линии, необходимы подлинным артистам драмы, балета и других сценических и пластических искусств.

Только такие движения пригодны нам для художественного воплощения жизни человеческого духа роли.

Только через внутренние ощущения движения можно научиться понимать и чувствовать его.

Как же добиться всего этого?

В этом вопросе поможет вам Ксения Петровна.

Аркадий Николаевич временно передал ей ведение урока.

– Смотрите, – обратилась к нам Сонова, – здесь у меня в руке ртуть, и вот я осторожно, остороженько вливаю вам ее во второй, указательный, палец правой руки. В самый, самый кончик пальца.

При этих словах она сделала вид, что впустила мнимую ртуть внутрь пальца, в самые двигательные мышцы.

– Переливайте ее дальше по всему вашему телу, – командовала она. (III, 42)

Чувствовали ли мы прохождение движения по нашей мускульной системе или мы лишь воображали, что ощущаем внутри себя перекачивание мнимой ртути?

Учительница не давала нам задумываться над этим вопросом и заставляла упражняться без всяких рассуждений.

– Все, что нужно, объяснит вам сейчас сам Аркадий Николаевич, – говорила нам Сонова. – А пока работайте внимательно, еще, еще, еще! Нужно время, нужно много упражняться дома, к ощущениям привыкать незаметно, и тогда привычка набьется прочно; мнимая ли ртуть, двигательная ли энергия – все равно – приговаривала успокоительно учительница, делая вместе с нами движения и поправляя руки, ноги и туловище то одному, то другому ученику. (III, 43)

... в области пластического движения, физическое внимание играет большую роль. Важно чтоб такое внимание двигалось вместе с энергией непрерывно, так как это помогает созданию бесконечной линии, столь необходимой в искусстве.

К слову сказать, эта непрерывность необходима не только у нас, но и в других искусствах. (III, 44)

...Само искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения.

Пока же существуют отдельные звуки, вскрики, нотки, возгласы вместо музыки, или отдельные черточки, точки вместо рисунка, или отдельные судорожные дергания вместо движения – не может быть речи ни о музыке, ни о песни, ни о рисовании и живописи, ни о танце, ни об архитектуре, ни о скульптуре, ни, наконец, о сценическом искусстве. (III, 45)

... Неужели же частое произношение цифр счета влияет на плавность поднятия и опускания? Конечно, секрет не в словах, а во внимании, направленном на движение энергии. (III, 46)

... Чувствуете ли вы, – говорил Аркадий Николаевич, – как ваша энергия важно шествует по бесконечной внутренней линии?!

Такое шествие создает плавность и пластичность движения, которые нам нужны.

Эта внутренняя линия может выходить из глубоких тайников, а энергия может быть насыщена побуждениями чувства, воли и интеллекта. (III, 47)

Теперь решите, какую из обеих линий, внутреннюю или внешнюю, вы считаете более подходящей для художественного воплощения создаваемой на сцене жизни человеческого духа.

Мы единогласно признали *внутреннюю линию движения энергии.*

Таким образом, – заключил Торцов, – оказывается, что в основу пластики надо поставить совсем не видимое внешнее, а невидимое внутреннее движение энергии.

Его-то и нужно сочетать с ритмическими ударными моментами темпо-ритма.

Это внутреннее ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения. (III, 49)

У меня еще нет широкого жеста, выводящего наружу внутреннее чувство, но он мне стал необходим.

Словом, у меня нет еще настоящей *пластики*, нет еще *чувства движения*, но я уже предчувствую его в себе и знаю, что *внешняя пластика основана на внутреннем ощущении движения энергии. (III, 59)*

III. Голос и речь

Не иметь возможности высказать того, что ярко, глубоко и невидимо создает внутреннее творчество! Только сам артист знает об этих муках. Ему одному видно, что созрело внутри в его душе, в горниле чувства, что и в каком виде выходит наружу в звуковой форме.

Если голос фальшивит, артист испытывает чувство обиды, потому что созданное внутри переживание искажается при внешнем воплощении его.

Ему приходится насиловать свой прекрасный голос, а насилуемое портит не только звук, произношение, дикцию, но и самое переживание. (III, 60 – 61)

1. Пение и дикция

...Только сам артист... может сравнить то, что зародилось у него в душе, с тем, что выявилось во вне и как передается голосом и словом. (III, 61)

Мы не чувствуем своего языка, фраз, слогов, букв и поэтому легко коверкаем их. (III, 69)

...живое слово насыщено изнутри. Оно имеет свое определенное лицо и должно оставаться таким, каким создала его природа.

Если человек не чувствует души буквы, он не почувствует и души слова, не ощутит и души фразы, мысли. (III, 71)

2. Речь и ее законы

На сцене слово и речь находятся в еще более плохом состоянии, чем в самой жизни. В огромном большинстве случаев в театре прилично или недостаточно хорошо *докладывают текст пьесы* зрителям. Но и это делается грубо, условно.

Причин много, и первая из них заключается в следующем.

В жизни почти всегда говорят... ради *подлинного, продуктивного и целесообразного словесного действия*.

...Но сцена не то. Там мы говорим чужой текст который дан нам автором. Этот текст не тот, который нам нужен и который хочется сказать.

Кроме того, в жизни говорят о том и под влиянием того, что мы реально или мысленно видим вокруг себя, то, что подлин-

но чувствуем, о чем подлинно думаем, что в действительности существует. (III, 81)

...На сцене нас заставляют говорить не о том, что мы сами видим, чувствуем, мыслим, а о том, чем живут, что видят, чувствуют, думают изображаемые лица.

В жизни мы умеем правильно слушать, потому что нам это интересно или нужно. На сцене же в большинстве случаев мы лишь представляемся внимательными, делаем вид, что слушаем. У нас там нет практической необходимости вникать в чужие мысли и воспринимать чужие слова партнера и роли. Приходится заставлять себя это делать. Но часто такое насилие кончается наигрышем, ремеслом и штампом.

Кроме того, есть еще и досадные условия, убивающие живое человеческое общение. Дело в том, что словесный текст, часто повторяемый на репетициях и на многочисленных спектаклях, *забалтывается*, и тогда из слов отлетает их внутреннее содержание, а остается механика. Чтобы заслужить себе право стоять на подмостках, нужно что-то делать на сцене.

В числе других приемов, заполняющих внутренние пустоты роли, важное место занимает механическое болтание слов.

Благодаря этому у актеров вырабатывается привычка к механической речи на сцене, то есть к бессмысленному произношению зазубренных слов роли, без всякого внимания к их внутренней сущности. Чем больше свободы дается такой привычке, тем острее становятся механическая память, а чем больше она обостряется, тем упорнее делается и самая привычка к болтанию на сцене.

Так постепенно вырабатывается специфическая ремесленная, театральная речь.

...в реальной жизни тоже встречается механическое произношение слов, например: «Здравствуйте, как вы поживаете?» – «Ничего, слава богу». – «Прощайте, будьте здоровы». (III, 81 – 82)

То же явление мы знаем и в театре: пока актер болтает слова роли, он думает о посторонних делах и говорит без удержу, чтоб заполнить пустые, непережитые места роли и чтоб чем-нибудь занять внимание зрителей, которые могут соскучиться. В такие моменты актеры говорят, чтоб говорить и не останавливаться, не заботясь при этом ни о звуке, ни о внутреннем смысле слов, а о том лишь, чтоб процесс говорения выполнялся оживленно и горячо.

Для таких актеров самые чувства и идеи роли – пасынки, а настоящие их дети – слова текста. Вначале, когда впервые читается пьеса, слова, как свои, так и других партнеров, кажутся интересными, новыми, нужными. Но, после того как к ним прислушаются, после того как их затреплют на репетициях, слова теряют сущность, смысл и остаются не в сознании, не в сердце того, кто их произносит, а лишь в мускулах речевого аппарата. С этого момента не важно то, что говорит сам актер или другие. Важно болтать текст роли так, чтоб ни разу не остановиться.

Как бессмысленно, когда актер на сцене, не дослушав того, что ему говорят, или того, что спрашивают, или не дав договорить другому самой важной мысли, уже торопится оборвать говорящего с ним партнера. Бывает и так, что самое важное слово реплики комкается и не доходит до слушателя, отчего вся мысль теряет смысл и тогда не на что отвечать. (III, 83)

Что такое подтекст?

... Это не явная, но внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа» роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических и других «если б», из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания, из маленьких и больших правд и веры в них, из приспособлений и прочих элементов. Это то, что заставляет нас произносить слова роли.

Вот, например, слово «люблю». Оно только смешит иностранца непривычностью звуковых сочетаний. Для него оно пусто, так как не слито с красивыми внутренними представлениями, возвышающими душу. Но лишь только чувство, мысль или воображение оживят пустые звуки, создается иное к ним отношение, как к содержательному слову. Тогда те же звуки «люблю» становятся способными зажечь страсть в человеке и изменить его жизнь. Слово «вперед», оживленное изнутри патриотическим чувством, способно послать целые полки на верную смерть. Самые простые слова, передающие сложные мысли, изменяют все наше мировоззрение. Недаром же слово является самым конкретным выразителем человеческой мысли.

Слово может возбуждать и все наши пять чувств. В самом деле, стоит напомнить название музыкальных произведений,

имя художника, название блюд, любимых духов и прочее и прочее и вы вспомните слуховые и зрительные образы, запахи, вкусовые или осязательные ощущения того, о чем говорит слово.

Оно может даже возбуждать болевые ощущения. Так, например, в книге «Моя жизнь в искусстве» приводится случай, когда от рассказа о зубной боли у самой слушающей разболелся зуб. (III, 84 – 85)

На сцене не должно быть бездушных, бесчувственных слов. Там не нужны безыдейные, так точно, как бездейственные слова.

На подмостках слово должно возбуждать в артисте, в его партнерах, а через них и в зрителе всевозможные чувствования, хотения, мысли, внутренние стремления, внутренние образы воображения, зрительные, слуховые и другие ощущения пяти чувств. Все это говорит о том, что слово, текст роли ценны не сами по себе и для себя, а тем внутренним содержанием или *подтекстом*, который в них вложен. Об этом мы часто забываем, когда приходим на подмостки.

Мы не должны также забывать о том, что напечатанная пьеса не является еще законченным произведением, пока она не будет исполнена на сцене артистами и оживлена их живыми человеческими чувствами, совершенно так же и писанная музыкальная партитура еще не симфония, пока ее не исполнит оркестр музыкантов в концерте.

Лишь только люди – исполнители симфонии или пьесы – оживят изнутри своим переживанием подтекст передаваемого произведения, в нем, так точно, как и в самом артисте, вскроются душевные тайники, внутренняя сущность, ради которых создавалось творчество.

...Смысл творчества в *подтексте*, без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова – от поэта, подтекст – от артиста. Если б было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтоб смотреть актера, а сидел бы дома и читал пьесу.

Только на подмостках театра можно узнать сценическое произведение во всей его полноте и сущности. Только на самом спектакле можно почувствовать подлинную ожившую душу пьесы в ее подтексте, созданном и передаваемом артистом каждый раз и при каждом повторении спектакля.

...Артист должен создавать музыку своего чувства на текст пьесы и научиться петь эту музыку чувства словами роли.

Когда мы услышим мелодию живой души, только тогда мы в полной мере оценим по достоинству и красоту текста и то, что он в себе скрывает. (III, 85)

Природа устроила так, что мы при словесном общении с другими, *сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном. Если же мы слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное.*

Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить – значит рисовать зрительные образы.

Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении на сцене говорите не столько уху, сколько глазу. (III, 88)

...Важно не самый результат. Он не от вас зависит! Важно самое ваше *стремление* к достижению задачи, важно само действие или, вернее, попытка воздействия на внутреннее зрение, с которым на этот раз вы имеете дело. Важна внутренняя активность.

Прежде чем общаться с объектом, надо было самому собрать и привести в порядок материал для общения, то есть вникнуть в сущность того, что надо было передавать, вспомнить факты, о которых предстояло говорить, предлагаемые обстоятельства, о которых надо было думать, восстановить во внутреннем зрении собственные видения их. (III, 90)

Значит, у вас не было при общении этих естественных, необходимых человеческих задач – внедрять в другого свои видения.

Все это обличает отсутствие активности. Кроме того, если бы вы по-настоящему стремились к общению, то не стали бы говорить текст сплошь, как монолог, без оглядки на партнера, без приспособления к нему, как вы это только что делали, а у нас явились бы.

...моменты выжидания. Они необходимы самому объекту для усвоения передаваемого ему *подтекста и ваших внутренних видений*. Их нельзя воспринять все сразу. Этот процесс должен производиться по частям: передача, остановка, восприятие и опять передача, остановка, и т.д. Конечно, при этом надо иметь в виду все передаваемое целое. То, что для вас, переживающего подтекст, само собой ясно, для объекта ново, требует

расшифровки и усвоения. На это нужно какое-то время. Оно не было дано вами, и потому благодаря всем этим ошибкам у вас получился не разговор с живым человеком, как в жизни, а монолог, как в театре. (III, 91)

Лишь только слова стали моими, я сразу почувствовал себя на сцене, как дома. Откуда-то, сами собой, явились и спокойствие и выдержка!

...Я вкладывал в объект одно слово за другим, а с ними вместе и видения за видениями.

...А активность в творчестве – что пар в машине!

Активность, подлинное, продуктивное, целесообразное действие – самое главное в творчестве, стало быть, и в речи!

Говорить – значит действовать. Эту-то активность дает нам задача внедрять в других свое видение. Неважно увидит другой или нет... (III, 92)

В этом случае весь текст роли будет все время сопровождаться видениями нашего внутреннего зрения так, как их представляет себе сам артист. Из них, как я уже объяснял раньше, когда говорил о воображении, создается как бы непрерывная кинолента, которая безостановочно пропускается на экране нашего внутреннего зрения и руководит нами, пока мы говорим или действуем на сцене.

...создается как бы непрерывная кинолента, которая безостановочно пропускается на экране нашего внутреннего зрения и руководит нами, пока мы говорим или действуем на сцене. (III, 93)

... при пользовании речью необходимо вникать глубоко во внутреннюю сущность того, о чем говоришь, необходимо чувствовать эту сущность. Но этот процесс труден и не всегда удается, во-первых, потому, что одним из главных элементов подтекста являются *воспоминания о пережитых эмоциях*, очень неустойчивые и капризные, трудно уловимые и плохо поддающиеся фиксации, а во-вторых, потому, что для непрерывного вникания в сущность слов и подтекста нужно хорошо дисциплинированное внимание. (III, 93 – 94)

Забудьте совсем о чувстве и сосредоточьте ваше внимание только на видениях. Просматривайте их как можно внимательнее и то, что увидите и ощутите, описывайте как можно полнее, глубже и ярче.

Этот прием получает значительно большую устойчивость и силу в момент активности, действия, когда слова говорятя не для себя и не для зрителей, а для объекта, для внушения ему своих видений. Такая задача требует выполнения действия до самого конца; она втягивает в работу *волю*, а с нею и весь триумвират двигателей психической жизни, и все элементы творческой души артиста.

В свое время в области *движения и действия* мы пользовались аналогичными методами. Тогда для возбуждения неустойчивой эмоциональной памяти мы обращались к помощи более осязаемых, устойчивых физических действий и создавали с их помощью непрерывную линию «*жизни человеческого тела роли*».

Теперь мы по тому же методу и для той же цели прибегаем к беспрерывной линии видения и говорим о ней словами.

Тогда физические действия являлись манками для чувства и переживания в области движения, а теперь *внутренние видения* становятся манками для чувства и переживания в области *слова и речи*.

Пропускайте же почаще киноленту вашего внутреннего зренья и как художник рисуйте и как поэт описывайте, *что и как* вы увидите внутренним зрением во время каждого *сегодняшнего* спектакля. При таком просмотре вы все время будете знать и понимать то, о чем вам нужно будет говорить на сцене.

Пусть возникающие в вас видения и рассказ о них повторяются каждый раз с известными вариациями. Это только хорошо, так как экспромт и неожиданность – лучшие возбудители творчества. (III, 94 – 95)

...Не забывайте только постоянно внутренне просматривать киноленту ваших видений, прежде чем говорить о них словами, и внедряйте то, что увидите, в того, с кем общаетесь на сцене.

...Воображение не дремлет и каждый раз дорисовывает все новые детали видения, дополняющие и еще более оживляющие киноленту внутреннего зренья. Таким образом, повторения служат видениям и всему иллюстрированному подтексту не в ущерб, а на пользу. (III, 95)

Если только вы поверите тому, что после звукового загиба запятой слушающие непременно будут терпеливо ждать продолжения и завершения начатой фразы, то вам не для чего будет торопиться. Это не только успокоит вас, но и заставит

искренно полюбить запятую со всеми присущими ей природными свойствами.

Со всеми другими знаками препинания происходит то же самое. Наподобие запятой, их интонация обязывает партнера; так, например, вопрос обязывает слушающего к ответу...

Аркадий Николаевич сделал сильный загиб вверх, как полается перед запятой, и... замолчал. Мы терпеливо ждали...

– Ваше восклицание обязывает слушающего к сочувствию... (опять повторился тот же маневр и наше терпеливое ожидание)... двоеточие – к усиленному вниманию партнера, ожидающего, что будут говорить дальше. Вот эти временные переключивания обязательств на другого гарантируют вам спокойствие при ожидании, так как остановки делаются нужны тому, с кем вы говорите, кто прежде вас нервил и торопил. (III, 100)

В конце урока, подводя итог тому, что было сделано, Аркадий Николаевич предсказал мне, что скоро я перестану бояться остановок, потому что узнал секрет, как заставлять других ждать себя. Когда же я, кроме того, пойму, как можно использовать остановки для усиления четкости, выразительности и силы речи, для укрепления и усиления общения, то я не только перестану бояться пауз, а, напротив, начну любить их и буду даже злоупотреблять ими. (III, 101)

Не успел я вам напророчить, как вы уже вошли во вкус остановок и стали смаковать их! Вы не только выполнили все *логические паузы*, но и переделали многие из них в *психологические*. Что ж, это очень хорошо, вполне дозволено, но только при условии, чтоб, во-первых, психологическая пауза не уничтожала функций логической паузы, а, напротив, усиливала бы их и, во-вторых, чтоб психологическая пауза все время выполняла предназначенные ей задачи.

...в то время как логическая пауза механически формирует такты, целые фразы и тем помогает выяснять их смысл, психологическая пауза дает жизнь этой мысли, фразе и такту, стараясь передать их подтекст. Если без логической паузы речь безграмотна, то без психологической она безжизненна.

Логическая пауза пассивна, формальна, бездейственна; психологическая – непременно всегда активна, богата внутренним содержанием. Логическая пауза служит уму, психологическая – чувству.

Митрополит Филарет сказал: «Пусть речь твоя будет скупа, а молчание – красноречиво».

Вот это «*красноречивое молчание*» и есть *психологическая пауза*. Она является чрезвычайно важным орудием общения... нельзя не использовать для творческой цели такой паузы, которая сама говорит без слов. Она заменяет их взглядами, мимикой, лучеиспусканием, намеками, едва уловимыми движениями и многими другими сознательными и подсознательными средствами общения.

Все они умеют досказать то, что недоступно слову, и нередко действуют в молчании гораздо интенсивнее, тоньше и неотразимее, чем сама речь. Их бессловесный разговор может быть интересен, содержателен и убедителен не менее, чем словесный.

В паузе нередко передают ту часть подтекста, которая идет не только от сознания, но и от самого подсознания, которая не поддается конкретному словесному выражению. Эти переживания и их выявления наиболее ценны в нашем искусстве. (III, 105 – 106)

Аркадий Николаевич уселся поудобнее в кресло, подложил кисти рук под колени, принял неподвижную позу и начал горячо и выразительно декламировать сначала монолог, а потом стихи.

...он был близок к слезам, и ему даже пришлось сделать очень выразительную остановку, чтоб справиться с волнением. Потом у него опять что-то внутри переключилось, голос зазвучал крепче, и он удивил нас своей совсем юной бодростью. Но этот порыв неожиданно оборвался и перешел опять в молчаливое переживание, которое убило только что пробившуюся бодрость.

Этот превосходно пережитой драматической паузой закончились сцена и чтение. (III, 107)

Напрасно вы так сильно прислушиваетесь к нашим голосам. «Самослушание» родственно самолюбованию, самопоказыванию. Дело в том, как вы сами говорите, а в том, как другие вас слушают и воспринимают.

«Самослушание» – неверная задача для артиста. Гораздо важнее и активнее задача воздействия на другого, передача ему своих видений. Поэтому *говорите не уху, а глазу партнера*. Это лучший способ уйти и избавиться от «*самослушания*», которое вредно для творчества, так как вывихивает актера и отклоняет его от действенного пути. (III, 115)

Но есть другой, более сильный закон, который, наподобие психологической паузы, побеждает все другие законы и правила. Это закон о сопоставлении. На основании его мы обязаны всегда, во что бы то ни стало, ярко выделять противопоставляемые слова, выражающие мысли, чувства, образы, представления, понятия, действия и проч. (III, 116)

...следует быть экономным в пользовании как интонациями, так и ударениями. (III, 117)

...Суетливость тяжелит речь. Облегчает же ее *спокойствие* и *выдержка*. (III, 118)

Вот два *повторных слова при возрастающей энергии*. Смело ставьте ударение на втором их них именно потому, что речь идет о приливе энергии... Если б, напротив, был отлив энергии, тогда вы поставили бы ударение на первом из повторяемых слов. (III, 122)

Надо беречь и накапливать эмоцию!

Громкость – не сила! Сила – в повышении.

При такой экономии диапазона хватит на все сорок слов!

Пока экономия и экономия!

Не только в эмоции, но и в регистре!

Загиб дразнит любопытство!

Психологическая пауза – творческую природу, интуицию... и воображение... и подсознание! (III, 128)

...задержка дразнит и разжигает! (III, 130)

– Как?! – воскликнул я. – В такие моменты артисты живут какими-то техническими и профессиональными расчетами?!

А вдохновение?!

Я убит и обижен!

– Да... одной половиной своей души артист весь уходит в сверхзадачу, в сквозное действие, в подтекст, в видения, в линии элементов самочувствия, а другой – артист живет психотехникой... (III, 131)

IV. Перспектива артиста и роли

Артист раздваивается в момент творчества. По этому поводу Томазо Сальвини говорит так: «Пока я играю, я живу двойной жизнью, смеюсь и плачу, и вместе с тем так анализирую свои слезы и смех, чтобы они сильнее могли влиять на сердца тех,

кого я желаю тронуть»... раздваивание не мешает вдохновению. Напротив! Одно помогает другому.

И мы тоже то и дело раздваиваемся в нашей реальной действительности. (III, 133)

Нет игры, действия, движения, мысли, речи, слова, чувствования и проч. и проч. без соответствующей перспективы. Самый простой выход на сцену или уход с нее, усаживание для ведения какой-либо сцены, произнесение фразы, слова, монолога и проч. и проч. должны иметь перспективу и конечную цель (сверхзадачу). Без них нельзя сказать самого простого слова, вроде «да» или «нет». Большое физическое действие, передача большой мысли, переживание больших чувств и страстей, создающихся из множества составных частей, наконец, сцена, акт, целая пьеса не могут обходиться без *перспективы и без конечной цели (сверхзадачи)*. (III, 135)

Но если правильно распределить все эти переживания по перспективной линии в логическом, систематическом и последовательном порядке, как этого требуют психология сложного образа и его все более и более развивающаяся на протяжении пьесы жизнь человеческого духа, то получится стройная структура, гармоническая линия, в которой важную роль играет соотношение частей. (III, 137)

...Если останавливаться после каждого куска роли, чтоб начинать и тотчас же кончать каждый последующий кусок, то внутреннее стремление, хотение, действие не приобретут инерции. А ведь она необходима нам, потому что инерция подхлестывает, разжигает чувство, волю, мысль, воображение и проч. Накоротке не разойдешься. Нужен простор, перспектива, далекая, манящая к себе цель.

...только теперь вы узнали все необходимое о *сверхзадаче и о сквозном действии*.

Все для них, в них главный смысл творчества, искусства, всей «системы». (III, 139)

V. Темпо-ритм

...*темпо-ритм* может производить прямое и *непосредственное воздействие*.

Мне остается только поздравить вас с большим и чрезвычайной важной «открытием» всем известной, но постоянно забываемой актерами истины о том, что правильная размерность слогов, слов в речи, движений в действии, четкий ритм их имеют большое значение для правильного переживания. (III, 147)

Мне прежде всего надо, чтобы вы сами себя заразили темпоритмом через стуки и помогли возбудить вашу собственную эмоциональную память и заразить чувство.

Заражая других, прежде всего сам заражаешься. Что касается слушателей, то они получают самое общее настроение от чужого ритма и это уже кое-что значит при воздействии на других. (III, 149)

Темпо-ритм нельзя вспомнить и ощутить, не создав соответствующих видений, не представить и ощутить, не создав соответствующих видений, не представив себе мысленно предлагаемых обстоятельств и не почувствовав задач и действий. Они так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, то есть предлагаемые обстоятельства вызывают темпо-ритм, а темпо-ритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах... темпо-ритм возбуждает не только эмоциональную память... темпо-ритм помогает оживлять нашу зрительную память и ее видения. Вот почему неправильно понимать темпо-ритм только в смысле скорости и размерности...

Темпо-ритм нужен нам не один, сам по себе и для себя, а в связи с предлагаемыми обстоятельствами, создающими настроение, в связи с внутренней сущностью, которую темпоритм всегда таит в себе. Военный марш, походка во время прогулки, похоронное шествие могут производиться в одном и том же темпо-ритме, но какая между ними разница в смысле *внутреннего содержания, настроения, и неуловимых характерных особенностей*. (III, 151)

А лучеиспускание и лучевосприятие – разве они лишены движения?

Если же не лишены, то, значит, человек смотрит, передает, воспринимает впечатления, общается с другим, убеждает тоже в известном темпо-ритме.

Нередко говорят о полете мысли и воображения. Значит, и они имеют движение, а следовательно, и у них есть темп и ритм. (III, 152)

Словом, в каждую минуту нашего существования внутри и вне нас живет тот или иной темпо-ритм. (III, 153)

...темпо-ритм действия может интуитивно, прямо, непосредственно подсказывать не только соответствующее чувствование и возбуждать переживания, но и помогать созданию образов... Оказывается, что он может подсказывать не только образы, но и целые сцены?!

Еще сильнее проявляется это влияние на эмоциональную память и на воображение при ритмических действиях под музыку.

...Темпо-ритм в музыке. (III, 156)

В жизни, как и на сцене, у каждого свой темпо-ритм. (III, 157)

...когда у человека или у героя пьесы нет никаких противоречий и сомнений, один темпо-ритм, охватывающий его, возможен и необходим. Но когда, как у Гамлета, в душе борются решение с сомнением, одновременное соединение нескольких разных темпо-ритмов возбуждают внутреннюю борьбу самых противоположных начал. Это обостряет переживание, усиливает внутреннюю активность, дразнит чувство. (III, 158)

... великие артисты... были сознательно или интуитивно чутки к темпо-ритму и по-своему хорошо знали его. По-видимому, в их памяти хранились представления о скоростях, медленности, размеренности действия каждой сцены и всей пьесы в целом.

Или, может быть, они каждый раз вновь находили темпо-ритм, подолгу сидя за кулисами перед выходом на подмости, прислушиваясь и приглядываясь к тому, что делалось на сцене. Они подводили себя к верному темпо-ритму интуицией или, может быть, какими-то своими ходами, о которых, к сожалению, мы теперь ничего не знаем.

...Подобно тому как художник раскладывает и распределяет краски на своей картине, ища между ними правильного соотношения, так и артист ищет правильного распределения темпо-ритма по всей сквозной линии действия пьесы. (III, 167)

Таким образом, от *чувства к темпо-ритму* и, наоборот, от *темпо-ритма к чувству*. Артист должен владеть технически как тем, так и другим подходом. (III, 171)

И хаос и беспорядок имеют свои темпо-ритмы. (III, 173)

Четкий ритм речи помогает четкому и ритмичному переживанию и, наоборот, Ритм переживания – четкой речи. Конечно, все это помогает, если эта четкость хорошо оправдана

изнутри предлагаемыми обстоятельствами или магическим «если б». (III, 174)

...оказывается, что мы располагаем прямыми, непосредственными возбудителями для каждого из двигателей нашей психической жизни.

На ум непосредственно воздействуют слово, текст, мысль, представления, вызывающие суждения. На волю (хотение) непосредственно воздействуют сверхзадача, задачи, сквозное действие. На чувство же непосредственно воздействует темпо-ритм. (III, 187)

Какое счастье обладать чувством темпа и ритма. Как важно смолоду позаботиться о его развитии. Среди актеров есть, к сожалению, много людей с недоразвитым чувством темпо-ритма.

В тех случаях, когда они сами собой правильно чувствуют то, что передают, они тотчас же становятся относительно ритмичными при словесной и действенной передаче своего переживания. Это тоже происходит по той же причине тесной связи ритма с чувством. Но в тех случаях, когда последнее не оживает само собой и к нему надо подходить с помощью ритма, те же люди становятся беспомощными. (III, 190)

VI. Логика и последовательность

Логика и последовательность, как во внутренней, так и во внешней творческой работе имеют огромное значение. Вот почему большая часть нашей внутренней и внешней сценической техники основывается на них.

...Логика и последовательность действия и чувствования один из важных элементов творчества... (III, 191)

Но как это ни странно, на сцене мы теряем логику и последовательность даже в самых простых действиях.

Это происходит потому, что на сцене мы не собираемся по-настоящему пить вино из пустого картонного кубка. Нам не нужна там логика и последовательность производимого действия.

В жизни мы тоже не думаем о них, но тем не менее наши действия там логичны и последовательны. Почему же? Да потому, что они нам действительно нужны и мы по моторной привычке делаем все, что необходимо для их выполнения, и подсознательной чувствуем все, что необходимо для этого делать.

В реальной жизни в каждом действии, производимом нами подсознательно или механически, есть логика и последовательность. Они привычно, так сказать, подсознательно участвуют в том, что необходимо для нашей жизни.

Но сценические действия не нужны нашей человеческой природе; мы делаем лишь вид, что они необходимы нам.

Трудно делать то, к чему нет потребности. В таких случаях действуешь не по существу, а «вообще», но вы знаете, что на сцене это приводит к театральной условности, то есть ко лжи. (III, 192)

...мне приходилось на каждом шагу при изучении каждого из элементов обращаться к помощи логики и последовательности. Это доказывает, что они необходимы нам не только для действия, для чувствования, но и во все другие моменты творчества: в процессе мышления, хотения, видения, создания вымыслов воображения, задач и сквозного действия, непрерывного общения и приспособления. (III, 193 – 194)

[– Как овладеть логикой и последовательностью действия – вы] узнаете со временем. Пока я могу рекомендовать вам лишь некоторую подготовительную работу; я могу дать вам некоторые указания.

– В чем они заключаются?

– В том, чтоб приучать свое внимание следить за работой своих внутренних и внешних творческих аппаратов.

Когда вы разберетесь в них, уловите их логическую и последовательную линию, привыкнете к ней, то почувствуете правду. А где правда – там и вера, где вера – там близок и «порог подсознания».

Неужели вы думаете, что можно дойти до такого состояния без «порога подсознания»? (III, 194)

Вы стояли тогда на его линии, его волны поминутно окатывали вас. И всего этого вы добились через ничтожные, маленькие физические действия!

Шутка сказать, логика и последовательность чувства!

Этот вопрос по силам лишь науке!! ... я подхожу к вопросу совсем не научным путем, который нам недоступен, а практическим.

Как вы, вероятно, заметили, во всех случаях, когда наука, техника не помогают нам, мы обращались к своей органической творческой природе, к ее подсознанию, к опыту и практи-

ке. И в данном случае предлагаю вам опять поступить так же. Переведем вопрос из плоскости науки в плоскость хорошо знакомой подлинной собственной жизни, которая дает нам огромный опыт, практические знания, богатейший неисчерпаемый эмоциональный материал, навыки, привычки и проч. и проч.

– Как же перевести-то? – волновался Вьюнцов.

– Совершенно так же, как и раньше, – успокаивал его Торцов. (III, 196)

...Спросите себя: «что бы я стал делать по-человечески, если б очутился в предлагаемых обстоятельствах изображаемого лица?»

Ответьте на этот вопрос не как-нибудь, не формально, а со всей серьезностью и искренностью. Пусть не только ум, но главным образом чувство и воля, участвуют и диктуют ответ. Не забывайте, что самое маленькое физическое подлинное действие способно создать правду и зародить естественным путем жизнь самого чувства.

Этого мало... нужно, чтоб вы передали ответ не в словах, а в *физических действиях*. (III, 196 – 197)

Таким образом, для того чтобы познать и определить логику и последовательность внутреннего, психического состояния и жизни человеческого духа, мы обращаемся не к мало устойчивым, плохо фиксируемым чувствам, не к сложной психике, а мы обращаемся к нашему телу, с его определенными, доступными нам конкретными, физическими действиями. Мы познаем, определяем и фиксируем их логику и последовательность не научными словами, не психологическими терминами, а простыми физическими действиями.

Если они подлинны, продуктивны и целесообразны, если они оправданы изнутри искренним человеческим переживанием, то между внешней и внутренней жизнью образуется неразрывная связь. Ею я и пользуюсь для своих творческих целей.

Вот видите, как естественно, просто, практически мы решили сложный, непосильный для нас вопрос о логике и последовательности чувства. Он разрешен вполне нам доступными, хорошо нам известными по жизненному опыту логическими и последовательными физическими действиями.

Значит, мой простой, не научный, а практический прием приводит к желаемой цели.

Вместо капризного, неуловимого чувства, я обращаюсь к доступным мне физическим действиям, *ищу их в моих внутренних позывах*, черпаю необходимые мне сведения из своего близкого мне человеческого жизненного опыта. (III, 197)

Конечно, это не значит, что ваш опыт и стремления должны совпадать с таковым же опытом и стремлениями изображаемого лица. Тут может быть большое расхождение. Но важно, что вы будете судить о нем не как актер со стороны, как о чужом человеке. Вы будете судить его, как человек человека.

Скажу в заключение только то, что вам уже хорошо известно, а именно, что логика и последовательность чрезвычайно нужны и важны в творческом процессе.

Особенно они были бы нам нужны на практике, в области *чувства*. Правильность логики и последовательности на сцене уберегла бы нас от больших ошибок, так часто встречающихся на сцене. Если бы мы знали логический и последовательный рост чувства, мы бы знали его составные части. Мы бы не пытались охватывать все большое чувство роли сразу, а логически и последовательно складывали бы его постепенно, по частям. Знание составных частей и их последовательности позволили бы нам овладеть жизнью нашей души. (III, 200)

VII. Характерность

Чаще всего, особенно у людей талантливых, внешнее воплощение и характерность создаваемого образа рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада души. (III, 201)

На сегодняшнем уроке Торцов наглядно показал нам, что внешняя характерность может создаваться интуитивно, а также и чисто технически, механически, от простого внешнего трюка.

Но где добыть эти трюки? Вот новый вопрос, который стал интриговать и беспокоить меня. Нужно ли их изучать, выдумывать, брать из жизни, случайно находить, вычитывать из книг, из анатомии?..

И то, и другое, и пятое, и десятое, – объяснил нам Аркадий Николаевич. – Пусть каждый добывает эту внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого случая – все

равно. Только при всех этих внешних исканиях не теряйте внутренне самого себя.

Я счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое *перевоплощение и характерность*. Это самые важные свойства в даровании артиста.

...во время игры мне было необыкновенно радостно следить за своим перевоплощением.

Положительно я был своим собственным зрителем, пока другая часть моей природы жила чуждой мне жизнью критикана.

Впрочем, можно ли назвать эту жизнь мне чуждой?

Ведь критикан-то взят из меня же самого. Я как бы раздвоился, распался на две половины. Одна жила жизнью артиста, а другая любовалась, как зритель.

Чудно! Такое состояние раздвоения не только не мешало, но даже помогало творчеству, поощряя и разжигая его.

...Есть актеры и особенно актрисы, которым не нужны ни *характерность*, ни *перевоплощение*, потому что эти лица подгоняют всякую роль под себя и полагаются исключительно на обаяние своей человеческой личности. Только на нем они строят свой успех. Без него они бессильны, как Самсон без волос.

Все, что закрывает от зрителей человеческую природную индивидуальность, страшит таких актеров.

Если на зрителя действует их красота, они выставляют ее. Если обаяние проявляется в глазах, в лице, в голосе, в манерах, они преподносят их зрителям, как это делает, например, Вельяминова.

Зачем вам перевоплощение, раз что от него вы будете хуже, чем вы сами в жизни! Вы больше любите *себя* в роли, чем *роль* в себе. Это ошибка. (III, 214)

Я рассказал вам об актерах, которые избегают, не любят характерности и перевоплощения.

Сегодня я вам представлю другой тип актеров, которые напротив, по разным причинам любят их и стремятся к ним.

В большинстве случаев они делают это потому, что не обладают исключительными по красоте и силе обаяния внешними или внутренними данными. Напротив, их человеческая индивидуальность несценичная, что и заставляет таких актеров укрываться за характерность и в ней находить недостающие им обаяние и манкость. (III, 220)

Выслушав меня внимательно, Аркадий Николаевич обратился ко мне с новой просьбой.

– Теперь постарайтесь вспомнить, – говорил он, – что вы испытывали, когда крепко почувствовали себя в образе.

– Я испытывал совершенно особое наслаждение, ни с чем не сравнимое, – отвечал я. Воодушевляясь. – Нечто подобное, а может быть, даже и в большей степени, я узнал на мгновение во время показательного спектакля в сцене «Крови, Яго, крови!». То же повторилось моментами и во время некоторых упражнений.

– Что же это? Постарайтесь определить словами.

– Прежде всего это полная, искренняя вера в подлинность того, что делаешь и чувствуешь, – вспоминал и осознавал я испытанные тогда творческие ощущения. – Благодаря такой вере явилась уверенность в себе самом, в правильности создаваемого образа и в искренности его действий. Это не самоуверенность влюбленного в себя, зазнавшегося актера, а это что-то совсем иного порядка, близкое к убеждению в своей правоте.

Подумать только, как я себя вел с вами! Моя любовь, уважение и чувство преклонения перед вами чрезвычайно велики. В частной жизни они меня сковывают и не дают развернуться, до конца забыть о том, с кем я нахожусь, не позволяют распоясаться или распуститься при вас, раскрываться во-всю. Но в чужой, а не в своей шкуре мое отношение к вам коренным образом изменилось. У меня было такое ощущение, что не я с вами общаюсь, а кто-то другой. Мы же вместе с вами смотрим на этого другого. Вот почему ваша близость ко мне, ваш взгляд направленный мне прямо в душу, не только не смущали, а, напротив, подзуживали. Мне было приятно нагло смотреть на вас и не бояться, а иметь на это право. Но разве я посмел бы это сделать от своего собственного имени? Никогда. Но от чуждого имени – сколько угодно. Если я смог так чувствовать себя лицом к лицу с вами, то уж со зрителем, сидящим по ту сторону рамп, я бы не церемонился. (III, 222 – 223)

Образ, за который скрываешься, можно создать и без грима. Нет, вы покажите мне от собственного имени свои черты, все равно какие, хорошие или дурные, но самые интимные, сокровенные, не скрываясь при этом за чужой образ. Решитесь вы на это? – приставал ко мне Торцов.

– Стыдно, – признался я, подумав.

– А если скроетесь за образ, тогда не будет стыдно?

– Тогда могу, – решил я.

– Вот видите! – обрадовался Торцов. – Здесь происходит то же, что и в настоящем маскараде.

Мы видим там, как скромный юноша, который в жизни боится подойти к женщине, вдруг становится нахальным и обнаруживает под маской такие интимные и секретные инстинкты и черты характера, о которых он боится заикнуться в жизни.

Откуда же смелость? От маски и костюма, которые закрывают его. От своего имени он не решится сделать того, что делается от имени чужого лица, за которое не являешься ответственным. (III, 223)

Характерность – та же *маска*, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей.

...актеры и особенно актрисы, которые не любят перевоплощений и всегда играют от своего имени, очень любят быть на сцене красивенькими, благородненькими, добренькими, сентиментальными... Характерные актеры, напротив, любят играть мерзавцев, уродов, карикатуры, потому что в них резче контуры, красочнее рисунок, смелее и ярче скульптура образа, а это сценичнее и больше врезается в память зрителей... все без исключения артисты – творцы образов – должны перевоплощаться и быть характерными. Нехарактерных ролей не существует. (III, 224)

VIII. Выдержка и законченность

Чем выдержаннее совершается творчество, чем больше самообладание у артиста, тем яснее передаются рисунок и форма роли, тем сильнее воздействие ее на зрителей, тем больше успех артиста... (III, 225)

Когда вы познаете на опыте, что такое выдержка жеста, о которой идет речь, вы поймете и почувствуете, что ваше внешнее отражение переживаемой внутренней жизни станет выпуклее, выразительнее, четче, яснее. Сокращенные жесты, движения заменятся интонацией голоса, мимикой, лучеиспусканием, то есть более изысканными средствами общения, наиболее пригодными для передачи тонкостей чувства и внутренней жизни.

... Кроме того, не надо забывать, что характерные движения сродняют артиста с ролью, тогда как свои собственные движения отдаляют исполнителя от изображаемого лица, толкают его в круг своих личных индивидуальных переживаний и чувств. Едва ли это полезно для пьесы и роли, раз что нужна аналогия чувства артиста и роли. (III, 227)

Сальвини творил навеки, однажды и навсегда... у Сальвини и у других гениев в эти минуты не было ни тормозни, ни торопливости, ни истерии, ни чрезмерной напряженности, ни перетянутого темпа. Напротив, у них было сосредоточенное, величавое спокойствие, неторопливость, которая позволяла доделывать всякое дело до самого конца. (III, 232)

Чаще всего для вдохновения не нужно «сверхчеловеческого» порыва, а нужно едва заметное «чуть». (III, 233)

IX. Сценическое обаяние и манкость

...бывают актеры с другого рода «сценическим обаянием». Манит не он сам, как человек, а манит его артистическое, творческое обаяние.

В самом его творчестве скрыта какая-то мягкость, тонкость, грация или, может быть, смелость, красочность, даже дерзость, меткость, которые прельщают. (III, 235)

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

Одной из важных помощниц в этой области является привычка. Зритель может освоиться и с недостатками актера, которые приобретают манкость, так как от привычки перестаешь видеть то, что раньше шокировало. (III, 236)

X. Этика и дисциплина

Есть немало актеров и актрис, лишенных творческой инициативы, которые приходят на репетицию и ждут, чтоб кто-нибудь повел их за собой по творческому пути. После огромных усилий иногда режиссеру удается зажечь таких пассивных актеров. Или же после того, как другие актеры найдут верную линию пьесы, пойдут по ней, ленивые почувствуют роль и овладеют ею. Только

мы, режиссеры, знаем, какого труда, изобретательности, терпения, нервов и времени стоит сдвинуть таких актеров с ленивой творческой волей с их мертвой точки. (III, 250)

Таких актеров с неразвитой творческой волей, без соответствующей техники надо было бы удалять из труппы, но беда в том, что среди такого типа актеров очень много талантливых.

Из всего сказанного следует, что каждый актер обязан развивать свою творческую волю и технику. Он обязан вместе со всеми творить дома и на репетиции, играя на ней, по возможности, в полный тон. (III, 251)

Этот момент нельзя назвать просто одеванием артиста. Это момент его *облачения*. Вот почему истинного артиста легко узнать по тому, как он относится к костюму и вещам роли, как он их любит и бережет. Не удивительно, что эти вещи служат ему без конца.

...С таким же и еще большим почтением, любовью и вниманием должен относиться артист к своему гриму. Его надо накладывать на лицо не механически, а, так сказать, психологически, думая о душе и жизни роли. Тогда ничтожная морщина получает свое внутреннее обоснование от самой жизни, которая наложила на лицо этот след человеческого страдания. (III, 253 – 254)

Всякий, кто портит нам жизнь в театре, должен быть либо удален, либо обезврежен.

...Атмосфера передается зрителям. Она помимо сознания тянет их к себе, очищает, вызывает потребность дышать художественным воздухом театра! Если б вы знали, как зритель чувствует все, что делается за закрытым занавесом! (III, 256)

Зритель, как и артист, является творцом спектакля и ему, как и исполнителю, нужна подготовка, хорошее настроение, без которых он не может воспринимать впечатлений и основной мысли поэта и композитора. (III, 264)

XI. Сценическое самочувствие

Если сознательно вникать в самые привычные ощущения или механические действия, поразишься сложности их и непостижимости того, что мы в жизни совершаем без усилия и часто без сознания. (III, 271)

...сценическое самочувствие нельзя создавать «всухую», а непременно на какой-нибудь задаче или на ряде задач, создаю-

щих сплошную линию действия. Эта линия является как бы стержнем, соединяющим все элементы самочувствия воедино, ради одной, основной цели произведения. (III, 274)

Сценическое самочувствие имеет свои разновидности. У одних преобладает ум, у других чувство, у третьих воля. От них оно и получает свой особый оттенок. (III, 276)

...как ошибки, так и удачи, совершенные на сцене в обстановке спектакля, закрепляются прочнее на публике. Ремесло доступнее подлинного искусства, а штамп легче, чем переживание. Поэтому они быстрее и легче закрепляются в роли при ее публичном исполнении. (III, 286 – 287)

ХII. Заключительные беседы

То, чему мы учимся, принято называть «системой Станиславского». Это неправильно. Вся сила этого метода именно в том, что его никто не придумывал, никто не изобретал. «Система» принадлежит самой нашей органической природе, как духовной, так и физической.

Мы родились с этой способностью к творчеству, с этой «системой» внутри себя. Творчество – наша естественная потребность и, казалось бы, иначе, как правильно, по «системе», мы не должны бы были уметь творить. (III, 304)

Забота всей моей жизни – как можно ближе подойти к тому, что называют «системой», то есть к природе творчества.

Законы искусства – законы природы. Рождение ребенка, рост дерева, рождение образа – явления одного порядка. Все становление «системы», то есть законов творческой природы, необходимо потому, что на сцене в силу условий публичной работы природа насилуется, и ее законы нарушаются. «Система» их восстанавливает, приводит человеческую природу к норме. Смущение, боязнь толпы, дурной вкус, ложные традиции уродуют природу.

Одна сторона техники – заставить работать подсознание. Вторая – умение не мешать подсознанию, когда оно заработает. (III, 309)

«Система» не справочник, а целая *культура*, на которой надо расти и воспитываться долгие годы. Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и

кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда, переродила его для сцены. (III, 310)

Во всей нашей работе также необходимы неустанные систематические упражнения, долбление, тренинг, муштра, терпение, время и вера, к которым я и призываю вас.

Слова «привычка – вторая натура» ни в какой области не применимы так, как в нашем деле.

Приученность настолько нам необходима, что я прошу для окончательного признания узаконить ее особым флажком с надписью: «*Внутренняя привычка и приученность*». (III, 311)

...случайность не искусство и что на ней нельзя основывать его. Мастер должен владеть своим инструментом. А он у артистов сложный. Мне имеем дело не только с голосом, как у певцов, не только с руками, как у пианиста, не только с ногами и телом, как у танцора, но одновременно и сразу со всеми [элементами] духовной и физической природы человека. Чтобы овладеть ими, необходимы время и большой систематический труд, программу которого и дает вам так называемая «система». (III, 312)

Органическая, творческая природа артиста. Где она скрывается? Куда обратиться? В какую сторону направить наши восторги и хвалебные гимны?

То, чем я восторгаюсь, называют разными непонятными именами: гением, талантом, вдохновением, сверх- и подсознанием, интуицией.

Но где они в нас находятся – не знаю, чувствую их в других, иногда в себе. Где? Внутри или снаружи? Тоже не знаю. Говорят, что это таинственное чудотворное «наитие свыше», от Аполлона или от бога. Но я не мистик и не верю этому... (III, 314)

Психотехника должна помочь организовывать подсознательный материал, потому что только организованный подсознательный материал может принять художественную форму. Ее умеет создавать волшебница органическая природа. Она владеет и управляет самыми важными центрами нашего творческого аппарата. Ими не ведает человеческое сознание, в них не ориентируются наши ощущения, а без них невозможно подлинное творчество. (III, 316)

...Случается, что такой набежавший внутренний порыв уходит артиста от правильного пути роли. Это досадно, но тем не

менее порыв остается порывом. Он потрясает самые глубокие центры. Забыть этого нельзя. Это событие в жизни...

Но если порыв несется по линии роли, тогда, результат достигает идеала.

...Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте. Эта игра сильна, но совсем не той логикой и последовательностью, которой мы любовались в первом случае. Она прекрасна своей смелой нелогичностью. Ритмична аритмичностью, логична своим отрицанием обычной общепринятой психологии. Она сильна порывами. Она нарушает все обычные правила и это-то именно и хорошо, это-то и сильно.

Повторить этого нельзя... Но актер сам не властен в себе. Не он творит, творит природа, а он лишь инструмент, скрипка в ее руках.

О такой игре не скажешь, что она хороша. Не скажешь, зачем это так, а это не так. Оно так, потому что оно *есть*, и другого быть не может. Критикуют ли гром и молнию, морскую бурю, шквал и шторм, рассвет и заход солнца? (III, 317)

...я посвятил свой труд и работу почти исключительно изучению творческой природы не для того, чтоб творить за нее, а для того только, чтоб найти к ней косвенные окольные пути, то, что мы теперь называем «манками»... Я наше их мало. Знаю, что их гораздо больше, что наиболее важные не скоро откроют. Тем не менее кое-что я приобрел в моей долгой работе и этим немногим я пытаюсь поделиться с вами. (III, 318)

Дополнительные материалы к третьему тому

Право, не беда, если кое-что в процессе творчества останется покрытым таинственно красивой неизвестностью. Это только хорошо и полезно для интуиции, которая нередко подсказывает самую интонацию.

Иначе говоря, учитесь владеть *манками*, развивайте звуковой и речевой аппарат... самым важным манком, вызывающим интуитивно интонацию, является *приспособление*. Почему? Да потому, что сама интонация является звуковым приспособлением для выражения невидимого чувства и переживания. Подобно тому, как в области физиологии наилучшее интуитивное движение и действие создаются через приспособление,

так и в области психики наиболее тонкое словесное действие и интуитивная звуковая интонация создаются через тот же манок – приспособление. (III, 330)

Ударение – выделение, любовное отношение к слову, или, вернее, к тому, что под ним. Это смакование чувства или мысли, это словесное, образное изображение его в том виде, как его представляет себе, как чувствует сам говорящий. (III, 331)

Берите почаще, книгу, читайте ее и, как я сейчас, отмечайте правила ударения, – советовал Торцов. – В жизни, когда мы говорим свои слова, ударения ложатся сами собой более или менее верно. Интуиция грамотнее нас. Она и без законов иногда говорит почти правильно. Но когда мы пользуемся не своими собственными, а *чужими* словами, приходится следить за ударениями, потому что в чужом тексте мы безграмотны. Надо привить себе сначала сознательную, а потом и бессознательную привычку к правильным ударениям. Когда ухо привыкнет к ним, вы будете гарантированы на сцене от обычных там ошибок при выделении слов логическими ударениями. (III, 332)

Более внимательным отношением к слову, проникновением в его природу. В этой работе вам помогут изучение законов речи и, в частности, функций третьего (после интонации и ударения) важного пособия в нашем словесном общении – *остановки (паузы)*. (III, 336)

Но не только суть и цель влияют на длительность паузы, она нередко зависит и от других причин, например: от времени, необходимого собеседнику для восприятия чужой мысли, а говорящему – для безмолвной передачи недосказанного словами подтекст; от силы внутреннего переживания, от степени взволнованности, от темпа-ритма словесного общения. (III, 337)

Психологическая пауза *анархична*. В то время как логическая пауза подчинена однажды и навсегда установленным законам, психологическая – не хочет знать никаких стеснений и ограничений. Она может быть поставлена перед и после любого слова, будь то часть речи (существительное, прилагательное, союз, наречие и проч.) или часть предложения (подлежащее, сказуемое, определение и проч.).

Во всех указанных случаях должно быть непременно соблюдено одно важное условие, а именно: *полное оправдание* паузы. Для этого необходимо руководствоваться внутренними наме-

рениями автора пьесы, режиссера и самого артиста, создавшего свой подтекст.

Психологическая пауза побеждает, насилует все без исключения существующие правила.

В смысле беззакония она подобна своевольному правилу о «сопоставлении», которое тоже нарушает все мешающее ему. (III, 340)

Психологическая пауза является обоюдоострым мечом и может служить как на пользу, так и во вред. Если она поставлена не на месте и плохо оправдана, то производит обратное действие, то есть отвлекает от главного, мешает смыслу, выразительности и вносит путаницу. Если же она поставлена на месте, то помогает не только верной передаче мысли, но и внутреннему оживлению слова. (III, 341)

Пусть же психологическая пауза ставится там, где она просится изнутри, но пусть она не нарушает логики и смысла.

Вы знаете, что логическая пауза имеет свою относительную длительность. Но психологическая пауза не стесняется временем. Ее молчаливая остановка может быть и очень продолжительной, конечно, при условии заполнения ее содержанием и активным бессловесным действием. (III, 342)

Об артистической этике

А муки и радости творчества, которые мы переживаем также коллективно! Каким облегчением может быть такая взаимная помощь.

А радость творческих достижений, которая обновляет и открывает!

А сомнения и неуспехи! Сколько в них возбуждательной силы для новой борьбы, работы и творческого познания!

А эстетическое удовлетворение, которое никогда не приходит, а лишь дразнит для возбуждения новой созидательной энергии! (III, 346)

Схема «системы»

Один правильный элемент самочувствия тянет за собой все остальные и создает *сценическое самочувствие*. Но зато один

неправильный элемент вытесняет все правильные, а тянет за собой весь ряд неправильных. Тогда создается *неправильное самочувствие*. Совершенно то же происходит в музыке: стоит одной фальшивой ноте закрасться в стройный аккорд, и благозвучие тотчас же превращается в какофонию, «консонанс» – в «диссонанс». Исправьте фальшивую ноту, и снова аккорд зазвучит правильно. (III, 357)

... три главные, непоколебимые *основы нашего искусства*. На них вы должны все время опираться.

№ 1. Первая из них говорит: *Искусство драматического актера – искусство внутреннего и внешнего действия*.

№ 2. Вторая основа – формула А. С. Пушкина: *«Истина страстей, правдоподобие чувств в предлагаемых обстоятельствах...»*.

№ 3. Третья основа: *Подсознательное творчество самой природы – через сознательную психотехнику артиста*. (III, 360)

Материалы по преподаванию «системы»

1. Тренинг и муштра

Лучший способ для возбуждения тех или иных переживаний в том, чтобы скрывать от других свои несуществующие чувства. Правда самих приспособлений и самого физического действия при скрывании напоминает о несуществующем чувстве, которое само собой оживает от таких воспоминаний. (III, 377)

... Желание исполнить задачу особенно хорошо, точно, красиво, ловко. Может быть, при этом вы сами себя начнете слишком строго контролировать, что свяжет вашу свободу, и все станет насильственным, деланным.

... окутайте действия вымыслом воображения, введите «если б», а вслед за ними предлагаемые обстоятельства.

... *Для чего?*

Если б мне нужно было испугать, понравиться, разжалобить, соблазнить, подразнить, возмутить, привести в раж, доконать, добить, восхитить, влюбить, вызвать симпатию, добиться дружбы, участия, снисхождения, примирения, взять в свои руки, овладеть, привести в экстаз, заинтересовать, обратить внимание, вызвать на разговор, приблизить, приблизиться, заинтриговать,.. заслужить уважение,.. надумать,.. вызвать

на объяснение, уклониться от него, скрыть, притвориться, разыграть, постараться понять, добиться истины.

Хочу с кем-то говорить. Сколько для этого надо сделать:

1. Перед разговором обратить на себя внимание. Для этого как-то поставить себя в круг внимания объекта, в линию и поле его зрения.

2. Удивить, расположить... влюблять в себя. (III, 386 – 389)

«Программы театральной школы и заметки о воспитании актера»

Артисты должны *ощущать* свои движения, волю, эмоции и мысли, чтобы воля заставляла делать те или иные движения (прана), чтобы не были движения бессмысленны. (III, 394)

Мастерство актера.

Психология и характерология. Тренинг и муштра. (III, 398)

Эмоциональная память.

Лучший возбудитель эмоциональной памяти – правда и вера.

Поверив – почувствуешь. Почувствовав – [приходишь к] «я есмь». (III, 419)

Пластика.

Чувство движения (прана). (III, 420)

Есть и другое условие, с которым необходимо считаться, а именно: слово «углубление» делает учеников сразу очень «умными», и тут мы сталкиваемся с рассудочностью, которая весьма нежелательна в творчестве. Ученики в этих случаях начинают говорить, говорить, говорить... Это плохо, когда актер, вместо того чтоб играть, начинает философствовать. Это значит, что он «заговаривает зубы», чтоб увильнуть от творчества и не беспокоить ленивого чувства, которое молчит. Рассуждать легче, чем чувствовать. (III, 423)

Несмотря на отвращение ко всякой механичности в творчестве, приходится ее допускать в известных случаях, потому что и она разгружает работу внимания и освобождает его для более важных моментов творческого процесса. (III, 429)

Наладить непрерывное подсознательное, автоматическое самонаблюдение может только привычка, а привычка вырабатывается постоянным напоминанием в течении многих лет. (III, 431)

Все эти и другие явления заставили нас установить в школе необычный метод преподавания научных предметов. Их мы стараемся сообщать ученикам не в теоретических сведениях, а в практических работах над ролью, не на школьных уроках, а на репетициях, для этого приспособленных. В эти моменты ученики, артисты, режиссеры, все преподаватели научных предметов соединяются ради общей цели создания спектакля и помогают друг другу. При таком практическом коллективном творчестве теоретические научные сведения и жадностью хватаются учениками, тотчас же применяются на практике и навсегда запечатлеваются не только в их памяти и сознании, но и в чувстве. (III, 435)

Таким образом, лучшим средством борьбы с механическим, актерским болтанием текста роли являются подлинные хотения, стремления, задачи, внутренние и внешние стремления передать другим людям свои видения внутреннего зрения.

Так происходит в жизни, в каждый момент процесса словесного общения. Так должно происходить и на сцене при публичном выступлении.

...Дело в том, что наша «кинолента» внутреннего зрения отражает не то, что создает сама действительность, реальная жизнь, а тот вымысел, который не существует на самом деле, а лишь придуман нашим творческим воображением, применительно к требованиям изображаемой нами жизни роли. Этот вымысел надо для себя превратить в действительность. Часто это выдуманная действительность чужда нам по своей природе, но так как она комбинируется из наших собственных зрительных и других воспоминаний, то все-таки отдельными частями или элементами вымышленная жизнь роли близка нам.

Созданная «кинолента» видений безостановочно просматривается нами. При этом мы говорим словами или изображаем действиями то, что нам показывает «кинолента» в каждый момент, каждый раз, на каждом сегодняшнем спектакле.

Я придаю такое огромное, исключительное значение «киноленте» наших внутренних видений потому, что они-то и создают для роли все ее *предлагаемые обстоятельства*. (III, 443 – 444)

...мысли можно видеть. И действительно это так: мы видим мысли внутренним зрением. Видим не только конкретные

образы, но и абстрактные идеи. Таким образом, линии мысли и видения сплетаются.

Логика и последовательность определены и четки. Ярче всего они сказываются в области мысли. Вот почему эта линия наиболее устойчива, доступна для определения и пригодна для фиксации.

Но некоторым артистам трудно запомнить чередование отдельных мыслей, их последовательность. И эту трудность могут до некоторой степени облегчить опять-таки видения внутреннего зрения.

Мы что-то видим внутренним глазом не только тогда, когда говорим о конкретных вещах (виды природы, внешность людей, предметы и проч.), но и когда речь идет об абстрактных представлениях и идеях. Например, когда мы говорим о любви, нам смутно чудится какая-то прекрасная женщина или милая старушка и проч. Когда мы говорим о ненависти, в нашем воображении мелькает образ какого-то черного злодея или пошляка и проч.

У каждого человека в жизни, а следовательно, и у артистов на сцене, линия мысли в отдельных сценах или во всей пьесе сопровождается иллюстрациями внутреннего зрения. (III, 447)

...речь становится действием, способным передавать мысли, чувства, видения внутренней жизни говорящего, который хочет, чтобы другие смотрели его глазами, чувствовали и думали совершенно так же, как он сам. Это чрезвычайно важный момент в нашем искусстве. (III, 449)

Видения внутреннего зрения заставляют действовать, и это действие выражается заражением другого своими видениями. Слово и речь должны действовать, то есть заставлять другого понимать, видеть и мыслить так же, как и говорящий. (III, 450)

Примечания

В архиве Станиславского сохранился рукописный листок (№ 467)... Приводим эту запись:

«Бывают актеры, для которых созданный ими воображаемый образ становится их alter ego, их двойником, их другим «я». Он неустанно живет с ними, они с ним не расстаются. Актер постоянно смотрит на него, но не для того, чтобы внешне

копировать, а потому, что находится под его гипнозом, властью и действует так или иначе потому, что живет одной жизнью с образом, созданным вне себя. Некоторые артисты относятся мистически к такому состоянию и готовы видеть в создаваемом якобы вне себя образе подобие своего эфирного или астрального тела.

Если копирование внешнего, вне себя созданного образа является простой имитацией, передразниваем, представлением, то общая, взаимно и тесно связанная жизнь актера с образом представляет собой особый вид процесса переживания, свойственный некоторым творческим артистическим индивидуальностям...» (III, 470 – 471)

Приводим вариант этого заключительного текста из блокнота (№ 463):

«Вы принимаете за вдохновение лишь моменты крайнего экстаза. Не отрицая их, настаиваю на том, что виды вдохновения многообразны. И спокойное проникновение вглубь может быть вдохновением. И легкая свободная игра своим чувством тоже может стать вдохновенной. И мрачное тяжелое сознание тайны бытия тоже может быть вдохновением». (III, 473)

Четыре рукописных текста, озаглавленных «Дифирамбы природе» (№ 483).

«Скоро наступит момент, когда наука докажет, что все эти кажущиеся нам таинственными процессы объясняются простыми материалистическими и рационалистическими причинами.

Думаете ли вы, что это научит нас владеть вдохновением, как мы владеем...

Нет. Это не даст еще нам в руки простого доступного актеру практического приема. Это не научит его чувствовать и владеть наиболее важным центром физической природы, на который можно было бы при надобности нажимать, как на кнопки механизма, для того чтобы пускать их в действие. Анатомия знает много... Психология тоже кое-что открыла. Но разве они научили нас владеть или пользоваться рефлексамми хотя бы в той же мере, как мы умеем пользоваться сознанием, вниманием, волей, ритмом (... электричеством вызывают мышечные рефлексы)». (III, 483)

Именной указатель

- Алексеев А. 10
Алексеев В.С. 40.
Ананьев Б.Г. 8.
Ангаров А.И. 62.
Андрева М.Ф. 22.
Асмус В.Ф. 6.
Басин Е.Я. 5, 10, 14, 21.
Бернар С. 48.
Бернгард Ю. 8.
Боярский Я.И. 62.
Брехт Б. 6.
Вахтангов Е.Б. 6.
Волконская Н.В. 45.
Выготский Л.С. 5–7, 11.
Гетс Э. 5.
Гзовская О.В. 25–27.
Голованов Н.С. 41.
Гуревич Л.Я. 7, 27, 54, 56.
Дидро Д. 6.
Дризен Н.В. 24.
Егорова С.В. 48.
Ермолова М.Н. 52, 57.
Ершов П. 10.
Жемье Ф. 41.
Иванов Б.Г. 48.
Каратыгин В.А. 48.
Качалов В.И. 62.
Комиссаржевская В.Ф. 23, 67.
Котляровская В.В. 24.
Котоньи 42.
Лапшин И.И. 5, 10, 84.
Лужский В.В. 27.
Лурия А.Р. 9, 15.
Малиновская Е.К. 54.
Мейерхольд В.Э. 6, 23.
Мелетинская М.А. 24.
Моцарт А. 92.
Натадзе Р.Г. 9, 13.
Немирович-Данченко Вл. 25, 28.
Орбели П.А. 9.
Погодин М.П. 70.
Подгорный 58.
Пушкин А.С. 38, 70, 92, 165.
Райков В. 10.
Рибо Т. 5, 16, 97.
Роговин М.С. 5.
Рождественская Н.В. 10.
Рубинштейн С.Л. 8, 11.
Сальвини Т. 40, 147, 158.
Сальери А. 92.
Самойлов В.В. 48.
Сент-Экзюпери А. 5.
Сеченов И.М. 5, 8.
Симонов П.В. 9–10.
Скляр И.Г. 5.
Станиславский К.С. 5–21, 57.
Теляковский В.А. 28.
Титов И. 41.
Толстой Л.Н. 5, 23.
Узнадзе Д.Н. 9.
Филарет 147.
Франс А. 5.
Чаплин Ч. 58.
Шекспир В. 70.
Шпет Г.Г. 58.
Эйзенштейн С.М. 5.
Якобсон П.М. 8.

Предметный указатель

- Автор (драматург, поэт и др.) 8, 35, 38, 71, 73, 99, 103, 130, 141, 144.
Акробатика 134.
Актер (артист) 24, 25, 28, 29, 41–47, 62, 73, 79, 97, 123, 159–160.
- человек 102, 103, 105, 127, 157.
- роль 109.
Активность 71, 79, 88, 96, 112, 143–145.
Аналитик 85.
Атмосфера 24, 45, 161.
Бессознательное 49–54, 58, 135.
Быль 72–73, 80.
Бытие 36–37.
Быть самим собой 101.
Вдохновение 29, 39, 45, 99–100, 169.
Вера 35, 45, 59, 92–97.
Вживание 71, (см.: Эмпатия).
Внимание 39, 46, 80–87, 94, 137, 145, 153.
Внушение (самовнушение) 144.
Возбудители (стимулы) 69, 79, 102, 144.
Возбуждение (экстаз) 63, 142, 165.
Воздействие 35, 148, 157.
Воля 23, 24, 28, 46–47, 50, 118–119.
Воображаемая 45, 132.
- жизнь (реальность) 29, 37, 74–75, 78, 96, (см.: Вымысел).
Воображение 38, 59, 72–80.
Воображенное (вымышленное) 167.
«Вообще» 72, 79.
Воплощение 18, 38, 47, 66, 88, 96, 98, 135, 137–139.
Воспитание 60.
Воспоминания 56, 98–101, 144–145, (см.: Память).
Восприятие (видение, созерцание) 17, 47, 75–77, 133, 143–145.
Впечатление 42, 61.
Время 36–37, 98.
«Вывих» 36, 93, (см.: Ошибка).
Выдержка 43, 147, 157, (см.: Спокойствие).
Вымысел 57, 75, 79, (см.: Воображение).
Выразительность (экспрессия) 146.
Гармония 48, 149.
Гений 73, 159, (см.: Талант).
Гипноз 24, 112, 170, (см.: Внушение).
Глаза (взгляд) 31, 105, 111, 133, 143, 147.
Дарование 114, 123, 156.
Двигатели (психической жизни) 116–123, 152.
Движение 79, 137, 138, 158, (см.: Пластика).
Действие 69, 71, 79, 140, 153.
- сквозное 127, 130.
- физическое 64, 79, 94, 132, 154–155.
Дети 45, 93, 116, 133.

- Диалог 108.
 Дух (духовность) 32, 47, 55, 107.
 Душа 36, 55, 111, 126, 143.
- «Если бы» 45, 56–57, 69–70.
 Естественное 68, 104, 124, 131.
- Жест** 33, 46, 136.
 «Живое» 35–38, 100, 143.
 Жизнь (быль) 30, 33, 58, 72, 105, 113, 128, 131, 139, 140, 151, 152, 159.
- Задача 30, 49, 61, 90–92, 122, 130, (см.: Сверх - задача).
 Законченность 129.
 Законы 40, 130.
 - в психологии искусства 41, 47, 60, 148.
 Заразительность 17, 35, 150, (см.: Манкость).
 Знак 14, 67.
 Зрение 77.
 - внутреннее 75, 144, 167.
 Зритель 38–40, 94, 95, 108, 124, 159.
- Игра** 69, 93.
 Идеал 110, 163.
 Излучение 46.
 Изображение 164.
 Иллюзия 38, 128.
 Индивидуальность 44, 122, 155.
 Инерция 149.
 Инстинкт 28.
 Интеллект 50.
 Интерес (ное) 57.
 Интонация 162.
 Интроекция 12.
- Интуиция (чутье) 28, 41, 49, 58, 162.
 Йоги (индусы) 16, 30.
 Искренность 46, 153, 156.
 Искусственное 51, (см.: Произвольное).
 Искусство 7, 19, 23–24, 27, 30–31, 35, 39, 41, 53–54, 59, 71, 73, 85–86, 93, 95, 98–99, 101, 123, 125, 138, 149, 161, 164–165.
 - «переживания» 36–39, 55, 65.
 - «представления» 35–36, 48, 51, 55, 66.
 - «ремесленное» (ремесло) 33–35, 51, 55, 66–67.
- «Как» 49–50, 145.
 Кинолента 76–77, 143, 144, 167.
 Критикан 134, 155.
 Куски 89–91.
- Линия** 75, 96, 127, 128, 136–138, 141, 148, 160, 168.
 Личность (художественная) 8.
 - актера 8, (см.: Я).
 Логика (последовательность) 63, 72, 74, 75, 94, 96, 133, 146–147, 151–154, 162, 168.
 - чувств 28, 95, 96.
 Ложь 35, 36, 39, 45, 52, 124.
 Лучевосприятие 31–32, 111–114, 133.
 Лучеиспускание (лучеизлучение) 31–32, 54, 56, 111–114, 133.
 Любовь 22, 33, 90, 94, 100, 146, 156.
- Манкость** 98, 160, (см.: Привлекательность).
 Манок 61, 103, 104, 121, 122, 145, 164, (см.: Возбудитель).
 Маска 157.
 Мастер (ство) 161–162, 166.
 Материал 64, 85–87, 95, 101, 103.
 Метод (подход) 61–62, 78, 145.
 Механическое 79, 80, 94, 140, 166.
 Мечта (ние) 29, 43, 74–75, 79.
 Мимика 135.
 Молчание 14, 107, 147 (см.: Пауза).
 Мотив (ация) 8, 10, 12
 Мысль 71, 75, 111, 167.
 Мышцы 26, 87–89.
- Наивность** 52, 90.
 Наигрыш 52, 90, 101, (см.: «Вывих»).
 Напряжение (интенсивность) 88, 112, (см.: Энергия).
 Настроение 76, 102.
 Наука (теория) 87, 95–96, 106, 111, 119, 128, 166, 169.
 Непрерывность 125, 128, 137–138.
 Новое 61.
- Обаяние** 62, 155, 158.
 Образ 76–77, 142, 156–157, 168.
 Обстоятельства 70, 75, 76.
 Общение 14–20, 27, 29, 31, 42, 104–115, 132–133, 147.
 - внутреннее, невидимое 110–114.
 Объект 26, 84, 104, 106, 108, 133.
 Одиночество (публичное) - чувств 81–82.
- «Оправдание» 60, 63, 163.
 Определение 85–86, 92, 120.
 Опыт 60, 87, 155, (см.: Эксперимент).
 Органичность 36, 58, 129, 131–133.
 Отношение 45.
 Оценка 61.
 Ошибка 44, 90, 93, 161.
 Ощущение 41, 62–63, 138, 166.
- Память** 24, 36, 42, 56, 97–104, 151.
 Партнер 40, 60, 93, 108–110, 143.
 Пауза 14, 42, 57, 106, (см.: Молчание).
 - психологическая 146–148, 165–166.
 Перевоплощение 10–14, 156, 159, (см.: Эмпатия).
 Переживание 6, 14, 30, 48, 50–54, 56–57, 61, 65–68, 71, 86, 88, 97–98, 102, 112–114, 124, 128, 135–136, 142, 149–152, (см.: Чувство).
 Перспектива 149–150.
 Пластика 136–138.
 Подражание (имитация, копирование) 42, 43, 48, 168.
 Подсознание 51, 55, 61, 62, 65, 127–131.
 Подтекст 141–144, 147.
 Поза 89.
 Полнота 38, 129, 143.
 Порыв 163.
 Порядок 30, 94.
 Потребность 94, 132.
 Правда 35, 45, 92–97.
 Правдоподобие 46, 70.

- Прана 16, 168.
 Практика 6, 8, 11, 17, 21, 25–26, 61, 65, 96, 120, 155, 166–167.
 Представление 119.
 Прекрасное (красота) 39, 85, 143, 161.
 Привлекательность 84, (см.: Манкость).
 Привычка (приученность) 25, 29, 34, 88, 160, 162.
 Прием 25, 43, 50, 59, 61, 64, 68, 82, 86, 95, 96, 101, 104, 145, 155.
 Природа 74, 89.
 - творческая 51, 53, 62.
 Приспособление 26, 114–116.
 Проба 24.
 Проекция 12.
 Произвольное 65.
 Простота 24, 25, 27, 46.
 Психология (психофизиология) 5, 7, 9, 23, 24, 58, 63, 162, 169.
 Психотехника 65, 79, 87, 93, 95, 104, 116, 121, 123, 128–130, 132, 149, 161, (см.: Техника).
 Работа 40.
 - актера 43, 47, 96, 128.
 Развитие 43, 46.
 Разум 86.
 Реализм 28, 65.
 Режиссер 24, 27, 43, 59, 102, 131, 158.
 Результат 90, 102, 143.
 Ремесло 35–36, 39, 40, 48, 51, 66–67, 90.
 Рефлекс 64, 79, 171.
 Речь 33, 67, (см.: Язык).
 Решение 96.
 Ритм 24, 150, 153, (см.: Темпоритм).
 Роды (рождение) 13, 162.
 - и творчество 130–131.
 Роль 28, 57, 63, 130–131, 158.
 Самонаблюдение (самоанализ) 16.
 Самослушание 148.
 Самопроверка 93.
 Самочувствие 106.
 -сценическое 25, 55, 123–125, 129, 161.
 -творческое 40, 55.
 Сверх - задача 9, 125–127, 130.
 Сверх - сознание 9, 10, 29, 31.
 Свобода 62, 64, 129.
 Сила 24.
 Система Станиславского 6, 10, 26, 28, 47, 55, 65, 95, 127, 148, 160, 164–165.
 Слияние 109, 129.
 Слово (название) 79, 92, 112, 139, 141–144, 165, (см.: Речь).
 Сознание (сознательное) 49–55, 65, 89, 116, 128.
 Сомнение 30.
 Сопереживание 124.
 Сопоставление 148, 165.
 Сосредоточенность 45.
 Сочувствие 102, 103, 146.
 Спокойствие 144, 147, 158, (см.: Выдержка).
 Стиль 55.
 Стремление 125–127, 142, 148.
 Суждение 119.
 Талант (гений) 22, 24, 27, 30, 37, 48, 134, 156.
 Творчество 30, 35, 45, 53, 62, 73, 87, 93, 130–131, 142, 148, 151, 160.
 Театр 54, 56, 105.
 Телепатия 19.
 Тело 36–37, 42, 61, 64, 79, 135.
 Тема 70, 78.
 Темперамент 41.
 Темпоритм 122, 138, 150–152.
 Теория 25, 166.
 Техника 38, 40, 44, 46, 47, 51, 52, 54, 59, 61, 83, 87, 89, 99, 101, 108, 113, 13, 151, 155, 159, 160, (см.: Психотехника).
 «Ток» 32, 42, 108, 110–111, 113, (см.: Энергия).
 Увлечение (увлеченность) 46, 61.
 Удовольствие (наслаждение) 45, 157.
 Ум 110, 117–119.
 Управление (регуляция) 60.
 Упражнение 46, 47, 59, 84, 88, 89, 95, 114, 162.
 Условность 52, 53, 89.
 Успех (удача) 22–24, 44, 161.
 Установка 9, 13.
 Фантазия 60, (см.: Мечта (ние)).
 Физиология 23, 42, 63, 88.
 Форма 66.
 Формальное 95, 104, 121, 125–126.
 Характерность 43–44, 156–159.
 Художественное (поэтическое) 7, 10, 24, 37, 43, 66, 68, 72–73, 92, 98, 102, 130, 137–138, 161.
 Целесообразность (цель) 46, 132, 136, 139, 149.
 «Что» 50, 55, 145.
 Чувствительность 48.
 Чувство (эмоция) 24, 43, 46, 52, 53, 56, 96, 116–119, 147, 150, 155, (см.: Переживание).
 - «актерское» 34–35, 39, 68, 167.
 - сценическое 6, 36–37, 95, 99, 103.
 Чужой 41, 44, 48, 70–71, 100, 116, 138, 140, 155, 156, 163.
 «Чуть» 158.
 Штамп 34, 49, 67, 68, 160.
 Экспансивность 22.
 Эксперимент 5, 16, (см.: Опыт).
 Экспромт 145.
 Экстаз 39, 68.
 «Электричество» 32, 41, 61, (см.: Энергия).
 Эмпатия 12.
 Энергия 22, 24, 60, 136–138, 148.
 Эстетика (эстетическое) 164.
 Этика (этическое) 159–160, 164.
 Я 29, 30, 57, 105, 170.
 - «раздвоение» 40, 125, 149.
 Язык 139–147, 150, 168, (см.: Речь).
 - глаз 15, 31.

**СТАНИСЛАВСКИЙ: ПСИХОТЕХНИКА
АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА
(Антология)**

**Редактор-составитель
доктор философских наук Е.Я. Басин**

Академия гуманитарных исследований
Издательский дом «Гуманитарий»

Редактор-корректор Е. Широкова
Компьютерная верстка: Е. Шевченко

Подписано в печать 15.12.2009 г.
Формат 60х90/16. Печать офсетная.
Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Печ. л. 11. Тираж 500 экз. Заказ №.....

Отпечатано в ФГУП
«Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.