

Л. М. ШИХМАТОВ,  
В. К. ЛЬВОВА

# СЦЕНИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

---

Под научной редакцией М. П. Семакова

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Издание шестое, стереотипное*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

- Шихматов Л. М., Львова В. К.**  
**Ш 65** Сценические этюды: Учебное пособие / Под ред. М. П. Семанова. — 6-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. — 320 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

**ISBN 978-5-8114-1675-2 (Изд-во «Лань»)**  
**ISBN 978-5-91938-141-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

В книге непосредственных учеников Е. Б. Вахтангова Л. М. Шихматова и В. К. Львовой «Сценические этюды» освещаются вопросы воспитания актера в Вахтанговской школе. Авторы обобщают свой богатейший педагогический опыт работы со студентами на 1-м и 2-м году обучения актерскому мастерству Театрального института имени Бориса Щукина. В пособии рассматриваются основные принципы обучения, даются методические рекомендации по освоению предложенных упражнений, а также освещаются последовательные этапы анализа отрывка и репетиционный процесс.

Пособие предназначено для студентов театральных вузов и училищ, институтов культуры и искусств, а также будет интересно действующим практикам театра и широкому кругу любителей сценического искусства.

ББК 85.334

- Shihmatov L. M., Livova V. K.**  
**Ш 65** Theatrical sketches: Textbook / Edited by M. P. Simakov. — 6th edition, stereotyped. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2014. — 320 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

The book “Theatrical sketches”, written by students of E. B. Vakhtangov, L. M. Shihmatov and V. K. Livova, reveals the problems of actor education at the Vakhtangov school. Authors summarize their rich pedagogical practice of working with first and second grade students of The Boris Shchukin Theatre Institute. The textbook is an overview of basic training principles, with methodical recommendations how to master given exercises. It covers the consecutive analysis of stage play and rehearsal process.

The textbook is intended for students of theatre colleges and universities, universities of culture and art. It also will be interesting for all theatre lovers.

*Семья Леонида Моисеевича Шихматова и Веры Константиновны Львовой выражает благодарность за помощь в переиздании этой книги Галине Михайловне Пасс*

**Обложка**  
**А. Ю. ЛАПШИН**

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014  
© Л. М. Шихматов, В. К. Львова,  
наследники, 2014  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2014

Уважаемые коллеги!

Я так думаю, что прежде всего эту книгу возьмут в руки мои товарищи по актерскому цеху, которые решили посвятить часть своей жизни театральной педагогике.

Перед вами книга, сочиненная и собранная моими непосредственными педагогами в Щукинском училище Леонидом Моисеевичем Шихматовым и Верой Константиновной Львовой. Они прожили вместе всю жизнь и всю жизнь вместе преподавали, вместе до такой степени, что я не могу уверенно сказать, кто же из них был художественным руководителем моего курса.

«Сценические этюды» переиздаются не в первый раз. В предшествующем издании ее готовил к печати и редактировал подбор этюдов мой однокурсник Юра Катин-Ярцев. В предлагаемом вашему вниманию варианте ответственность за педагогическую редактуру взял на себя Михаил Петрович Семаков, который окончил училище через 25 лет после меня, его художественным руководителем был Юрий Васильевич Катин-Ярцев, а на курсе преподавала Вера Константиновна Львова. Книга эта — факт и аргумент преемственности Вахтанговской театральной школы, сохранения ее традиций при постоянном обновлении

в духе времени, о котором Вахтангов призывал никогда не забывать.

В Щукинском училище всегда царили творческая вольница, импровизационность, отсутствие академичности в стиле преподавания. Мы — тогда, давно, и студенты щукинцы — теперь существовали в атмосфере творческой раскрепощенности, рождавшей ощущение свободы и радости бытия на сцене. Но для того чтобы актер мог не только сам переживать эти счастливые минуты сценического пребывания, а уметь передать их партнеру и зрителю, нужно овладеть театральным языком.

Книга «Сценические этюды» раскрывает пути овладения «алфавитом», лексикой и синтаксисом актерской профессии. И кому-то, не профессионалу, она может показаться суховатой и догматичной. Но ведь «а» или «б» — только «а» и «б», а уж от личности студента, его одаренности, квалификации педагога зависит, какое количество сочетаний «а» и «б» смогут они сотворить.

Л. М. Шихматов и В. К. Львова были настоящими интеллигентами, вахтанговцами «чистых кровей», студийцы первого набора. Они не читали нотаций, не доносили назиданиями, не унижали нашего достоинства.

Вы почувствуете эти их качества и в книге. Призываю вас проникнуться буквой и духом предлагаемого издания и уверен — оно поможет вам в ваших собственных педагогических исканиях.

*М. А. Ульянов  
Художественный руководитель театра  
им. Евг. Вахтангова (1987–2007),  
Народный артист СССР,  
Лауреат Государственной премии*

# ЧАСТЬ I

*Посвящается светлой памяти Евгения  
Багратионовича Вахтангова*

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

*К. С. Станиславский*

## ВВЕДЕНИЕ

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

Цель этой работы — ознакомить педагогов и студентов театральных училищ с теми типами практических упражнений, которые создавались для освоения начальных элементов мастерства актера.

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

Актеров обучали играть различные чувства. Преподаватель садился в кресло и играл «сцену страха». Затем все ученики, подражая своему педагогу, учились изображать страх. Подобным образом они «проходили» нена-

висть, любовь и т. д. Такое внешнее, шаблонное изображение не индивидуальных чувств, присущих именно данному образу, а страстей и чувств «вообще» (страх «вообще», любовь «вообще» для всех образов и пьес) характерно для актеров «театра ремесла», подделывающихся под действительность.

Такая «внешняя», штампованная игра, при которой актер не действует, а изображает действие, не чувствует, а изображает чувства, не может быть признана искусством — это ремесло.

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

Теория и практика высочайшего искусства, цель которого «в создании жизни человеческого духа роли»

---

\* Щепкин М. С. Записки и письма. М.: Изд. Н. М. Щепкина, 1864. С. 199.

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

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

«Как видите, наша главная задача не только в том, чтобы изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души»\*, — пишет К. С. Станиславский, определяя свои театральные принципы.

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

Огромным достижением Станиславского является удаление из актерского творчества насилия — того наивного приема, которым актер всеми силами старается «выжать» из себя сильные чувства (гнев, ярость, ненависть и т. п.). Тут актеры попадают под власть грубых сценических штампов — искусственного внешнего вы-

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. в 8 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954. С. 25.

ражения чувства, не наполненного внутренним содержанием. Гнев изображается сжиманием бровей и кулаков, презрение — поднятием головы, опусканием углов рта и косым взглядом из-под полуопущенных век, злоба — стиснутыми зубами и вращением зрачков и т. п.

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

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

— Я знаю двух девочек, никогда не видевших ни театра, ни спектакля, ни репетиции, тем не менее они разыгрывали трагедии на самых заядлых и пошлых штампах»<sup>\*</sup>.

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

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

Каждый студент должен понять, что такое каждый из элементов актерского мастерства (внимание, свобода мышц, воображение и т. д.), и ощутить практически, как можно им овладеть. Чужой опыт здесь мало поможет: вот почему нужна самостоятельная, углубленная работа над индивидуальным овладением каждым элементом. Когда все они объединятся в сценическое самочувствие,

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 39.

<sup>\*\*</sup> Там же. С. 304.

т. е. почти в нормальное человеческое состояние, студент ощутит, что значит действовать «от себя» (т. е. поступать так, как поступил бы он, а не кто-нибудь иной в жизненных столкновениях). Когда он поймет практически, что значит действовать «от себя», от своей органической природы на сцене — это даст ему возможность идти своим путем в артистическом творчестве и освободит от подражания любимым актерам или запомнившимся с детства театральным впечатлениям.

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

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

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

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

---

\* Под этюдами мы понимаем упражнения импровизационного характера, имеющие небольшой сюжет. — (Примеч. авт.).

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

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

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

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

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 1. С. 348.

В одной из своих записей Вахтангов пишет: «Главная ошибка школ та, что они берутся обучать, между тем как надо воспитывать»<sup>\*</sup>.

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

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

---

<sup>\*</sup> *Вахтангов Е. Б.* Записки. Письма. Статьи. М.; Л.: Искусство, 1939. С. 131.

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

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

Нам, рабочим сцены, предлагалось не торопиться, а спокойно и бесшумно делать перестановку, предварительно точно рассчитав движения и приготовив предметы, которые использовались в представлении. Само собой разумеется, касаться занавеса и сукон было строжайше запрещено. Некоторые «чистые» перемены\* шли с виртуозной быстротой. Например, в чеховской «Свадьбе» гости выстраивались за кулисами в очередь в том порядке, в котором они сидели за столом. Каждый нес свой стул и прибор. На сцене ставились столы и тридцать исполнителей бесшумно шли на свои места, каждый ставил свой стул, свои приборы и блюда, вся перемена продолжалась менее одной минуты, занавес открывался,

---

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

и за большим, богато обставленным столом сидела и веселилась большая группа гостей. Те, кто не был занят в качестве актеров, работали костюмерами, реквизиторами, дежурными по зрительному залу. В зрительном зале было всего 52 места, подмостков и рампы не было, маленькая сцена находилась на полу комнаты в двух шагах от зрителя, но благодаря изобретательности режиссера и студийцев, на ней удавалось создавать оформление, поражавшее своей убедительностью. На фоне серых сукон — мебель и необходимые детали. Остальное создавалось светом. То источник света прятался в краюху хлеба, лежавшую на столе, и освещал лицо актера, то лучи света падали сбоку, сообщая сцене глубину и перспективу. Во втором варианте «Чуда св. Антония» М. Метерлинка нижняя часть сцены закрывалась нижней падугой, и все происходившее на сцене напоминало барельеф. Студийный исполнительский вечер создавал впечатление высокой артистической культуры, благородства, серьезности, человечности исполнения. Не было актеров с великолепно поставленными голосами, не было рычащих злодеев с перекошенными лицами. Всё — правда, всё — жизнь с ее мельчайшими изменениями настроения, человеческими мыслями, подлинным драматизмом в сдержанной форме, полной настоящего благородства и обаяния молодости.

Учеба у Вахтангова для нас незабываема не только потому, что он был выдающимся режиссером, актером и руководителем театра. Кроме этого, он обладал исключительным талантом театрального педагога. Е. Б. Вахтангов, ведя урок, имел обыкновение сидеть у задней стены маленького зрительного зала на особой скамье. Все студийцы сидели перед ним. Во время просмотра отрывка он не только внимательнейшим образом, не упуская ни одной мелочи, следил за происходящим на сцене и затем делал подробные замечания исполнителям, но мог рассказать, как воспринимал отрывок, о чем думал и что делал каждый из студийцев, сидевших в зрительном зале. Эта необыкновенная наблюдатель-

ность не была жонглерством изоощренного внимания артиста, она органически отвечала потребности воспитателя, знающего, какие качества надо развивать в своих воспитанниках. Вахтангов сам владел в совершенстве умением на репетиции, на уроке отдавать себя искусству всецело, с предельным увлечением работать над решением той художественной задачи, которую поставила для себя студия на репетиции. «Творчество — наивысшая сосредоточенность. Когда вся натура устремлена — может хватить энергии творить»\*. Для Вахтангова репетиции — творческий акт, который неповторим и возникает в данный момент, в данном сочетании пьесы, актеров и режиссера. Он относился отрицательно к тем режиссерам, которые, разработав дома рисунок мизансцены, повторяли на репетиции результат своей кабинетной работы, и не признавал творчества без вдохновения.

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

Затем, уже после смерти Вахтангова, эту пьесу, рисующую жизнь французской провинции, нам пришлось играть в Париже. На нас лежала большая ответственность, потому что французы весьма придирчиво критикуют все, что относится к Франции, но победа была полной, и французская критика с восторгом отметила прекрасное изображение типов французов. К этому надо прибавить, что Вахтангов никогда не жил во французской провинции.

---

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

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

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

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

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

С первых дней Великой Октябрьской революции, принятой Вахтанговым всем сердцем художника, он понял, что его место «вместе с народом, творящим революцию». С этих позиций он, воспитывая актерскую молодежь,

---

\* Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 128.

\*\* Там же.

\*\*\* По записи В. К. Львовой.

окружавшую его, и многие из его учеников во главе с Б. В. Щукиным с честью выполнили свой долг перед советским народом.

Все творчество Вахтангова проникнуто горячей любовью к человеку и ненавистью к старому миру. Бездушные и эгоизм уходящей эпохи волновали его в «Потопе», заставляли искать острую форму для бичевания буржуа в «Чуде св. Антония» и мещанства в чеховской «Свадьбе», где трагически звучал призыв к человеку с большой буквы: «Человек, выведи меня! Человек!»

Вахтангов был чужд слепому подражанию. Будучи верным учеником и последователем Станиславского, принимая его систему как единственный путь для творчества актера, он мечтал о возвращении в театр подлинной театральности. К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко поддерживали его в этом стремлении и оценивали его победы как «украшение имени Художественного театра» (Немирович-Данченко), а Станиславский назвал его «первым плодом нашего обновленного искусства».

Вахтангова не так легко понять, не принимая во внимание того времени, в которое он жил. Его последняя работа была дописана в самом начале 1922 г., тогда, когда еще не ставили советских пьес, и мечты Вахтангова о народном театре, «где революционный народ найдет все, что есть у этого народа», еще не могли быть осуществлены. «Когда началась революция, мы почувствовали, что в искусстве не должно быть так, как раньше». Резкий протест вызывал у Вахтангова натурализм, который сильно влиял на предреволюционный театр. «Все натуралисты равны друг другу. Постановку одного можно принять за постановку другого»\*.

Все это заставляло Вахтангова искать пути к пробуждению у своих учеников актерской инициативы, творческой смелости: актеру с приглушенным темпераментом дается задание показать отрывок, требующий бурного

---

\* Захава Б. Вахтангов и его студия. Л.: Academia, 1927. С. 125.

темперамента. Студиец, у которого не получались героические роли, показывал роль характерную. Впрочем, характерные роли поручались почти всем. К тому же Вахтангов поощрял показ самостоятельных работ, дававших ему возможность шире познакомиться с артистическими возможностями студийцев. Вместе с тем он внимательно следил, чтобы в среде студийцев не развивалось зазнайство, самовлюбленность, любование своими достижениями.

Автору этих строк пришлось играть роль комиссара в «Чуде св. Антония» (комиссар появлялся на сцене, чтобы арестовать бродягу, выдававшего себя за св. Антония). Накануне генеральной репетиции Евгений Багратионович репетировал сцену комиссара. Он показал нам жандарма, переодетого в штатское платье, вежливого и ласкового, но его глаза оценивали каждого как жертву, которую можно подвергнуть издевательскому допросу. Мертвая «собачья улыбка» не могла скрыть жестокости полицейского. Это был один из лучших его показов в студии. Восторгу нашему не было границ. Естественно, особенно был увлечен я. Следя за Евгением Багратионовичем, я старался не упустить ни одной мелочи, запомнить каждую позу, каждый жест, каждый взгляд. На генеральной репетиции я очень удачно повторил все, показанное Вахтанговым. Товарищи меня очень хвалили. На замечаниях после репетиции я сидел именинником. Евгений Багратионович делал замечания, я терпеливо ждал, что взгляд его упадет на меня, и он заговорит обо мне, но взгляд его скользил мимо, и он обо мне так и не вспомнил. Когда Евгений Багратионович вышел из комнаты, я пришел в себя и бросился за ним с вопросом: «Евгений Багратионович! А как же я?» Он приостановился, взглянул на меня через плечо и небрежно бросил: «Себя я узнал!» Затем ушел, оставив меня решать вопрос: творчество ли копирование, даже самое увлеченное, и не должен ли артист, даже самый молодой и неопытный, пытаться внести свое в создаваемую им роль. К спектаклю я переработал роль, взяв за основу то, что делал до

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

Насколько мы знаем, такие жестокие уроки, запоминавшиеся на всю жизнь, получили и многие другие ученики Вахтангова.

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

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

В нас воспитывалась ответственность за появление на сцене хотя бы на одно мгновение, потому что театр есть коллектив, ансамбль, в котором главное — это качество исполнения, и прекрасно сыгранная маленькая роль такая же художественная ценность, как и большая.

Исполнителям небольших ролей в толпе, ролей без слов Вахтангов оказывал внимание и в репетиционной работе, и после просмотра спектаклей, что требовало от

---

\* По записи В. К. Львовой.

каждого исполнителя самостоятельной домашней работы над упражнениями, ролями и т. д. Мы стремились принести на урок новое, дополняющее и развивающее то, что было найдено на прошлой репетиции.

Занятия с Вахтанговым были для нас праздником, мы ждали их с большим нетерпением. Но Евгений Багратионович часто болел и не приходил на назначенный урок. И если урок отменялся, мы начинали самостоятельные занятия. Придумывались этюды. Сидящие в зрительном зале делали замечания по поводу их исполнения. Иногда, так как всем хотелось играть, подготавливался многоактный этюд — спектакль, в котором была занята вся студия. Этот этюд игрался для одного, специально выделенного студийца, который тут же давал подробную рецензию.

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

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

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

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

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

От каждого студийца Вахтангов требовал самостоятельной работы, так как «знать систему нельзя — ее можно только искать. Нужно научиться проверять себя, потому что большой результат системы — познание самого себя»\*\*.

Искания, творческая инициатива были для Вахтангова главным принципом в искусстве. В нем как бы заключался протест против всего заранее известного, стремление к новому, неизведанному в искусстве, тому, что приносит с собой жизнь, современность. «Все учение, — говорил Вахтангов, — есть путь к полной свободе.

---

\* По записи В. К Львовой.

\*\* Там же.

Необходима громадная смелость, чтобы не выйти из этого самочувствия. Нужно отдаться во власть художественной природы, которая сделает все, что нужно. Никогда себе не навязывать заранее решенного. Нужно развивать смелость в актере»<sup>\*</sup>.

Иногда Вахтангову приходилось приучать своих учеников к смелости тяжелым трудом. Во время репетиций «Турандот» исполнители персонажей масок итальянской комедии Тарталья (Б. В. Щукин), Панталоне (И. М. Кудрявцев), Труффальдино (Р. Н. Симонов), Бригелла (О. Ф. Глазунов) должны были импровизировать текст и смешить сидевших в зале. Вахтангов заставлял их острить во что бы то ни стало. Сам он и остальные студийцы сидели часами, скучали и морщились от ужасных остроумий, с трудом изобретаемых обессиленными артистами. Но терпение Вахтангова было вознаграждено. Через несколько репетиций актеры обрели свободу, артистическую смелость и то шаловливое, импровизационное самочувствие, которое позволило им с таким блеском исполнить свои роли в спектакле.

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

\* \* \*

При встрече с новым коллективом студентов приходится преодолевать некоторые трудности в создании творческой атмосферы и дисциплины на занятиях. В на-

---

\* Там же.

чале занятий некоторые студенты еще не чувствуют себя учащимися высшего учебного заведения и переносят свое «школярское удалство» в стены вуза. Это проявляется и в поведении на уроках общеобразовательных дисциплин, и в «увиливании» от этих лекций, в доставании всяких справок и оправданий пропусков занятий. Виновники пропусков чрезвычайно изобретательны, и далеко не всегда удается установить истинную причину неявки. Педагогам приходится объяснять, что актер должен быть высокообразованным, культурным человеком в самом широком смысле этого слова — иначе он не сможет вести за собой зрителя. Ведь, в известном смысле, актер является для них примером. Зритель, придя в театр, невольно учится у актера четкости дикции, умению нести мысль, наслаждается правильной красивой русской речью, звучащей со сцены, выразительной пластикой, манерой поведения. Все это должен выработать в себе студент за время обучения в театральном училище и освободиться от неуклюжести и мышечной зажатости, от неправильных оборотов речи и вульгарных словечек.

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

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

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

Очень важно с первых шагов объяснить студентам, что сцена — это место, куда актер приносит свои лучшие мысли и чувства, где он занят творческим трудом, и отношение к ней должно быть полным уважением. Русская и советская актерская традиция не позволяет проходить через сцену в верхней одежде, шляпе и галошах. Курить на сцене и за кулисами (не по ходу действия) строго запрещено. Мы добиваемся, чтобы студенты, проходя за сценой, не касались задника и даже шли на существенном расстоянии от него, чтобы он не колыхался от тока воздуха. Касаться сукон и занавеса также строго запрещено, ибо всякое непредусмотренное движение отвлекает зрителя от происходящего на сцене — он может пропустить важное слово и дальнейшее станет для него непонятным. Кроме того, всякое отвлекающее движение сукон разрушает веру в реальность событий и напоминает зрителю, что он в театре.

К этому надо прибавить, что не так легко добиться от вновь прибывших студентов абсолютной тишины, чтобы на сцене во время перестановок не было слышно не только разговоров, но и того, как переставляют мебель.

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

Тех, кто, несмотря на наше предупреждение, все же продолжает бросать упражнение на середине, мы порицаем самым беспощадным образом, вплоть до угрозы профессиональной непригодности, потому что необходимо воспитать в студентах мужество, научить их бороться за удачное исполнение упражнения, а не расписываться в своем неумении.

Так же сурово мы боремся с актерской несерьезностью. Тех, кто начинает смеяться на сцене не по существу и теряет актерский серьез, без которого нет творчества, мы строго осуждаем. Почти в каждом коллективе студентов есть один или несколько «шутников», развлечение которых состоит в том, чтобы, стоя за кулисами и скрываясь от педагога, рассмешить товарища во время се-

рьезной сцены. Обычно «пострадавшие» из ложно понимаемого чувства товарищества скрывают виновников таких проделок. Но, в конце концов, «шутники» попадают и наступает «час расплаты». Конечно, чем скорее этот час наступит, тем лучше для атмосферы занятий.

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

Только тогда, когда студенты I курса становятся серьезнее, излечиваются от детских болезней, принесенных из школы, встает вопрос об общественной и художественной значимости работы актера и тех путях, какими он может этого достигнуть.

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

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

---

\* Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1953. С. 249.

«Каждый день, в который вы не пополнили своего образования хотя бы маленьким, но новым для вас куском знания, каждый день, в который вы не увидели ни в своих ролях, ни в сотрудниках-студийцах каких-то новых прекрасных качеств, считайте бесплодно и невозвратно для себя погибшим»<sup>\*</sup>.

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

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

\* \* \*

Порядок занятий актерским мастерством сложился у нас на основе плана, установленного Е. Б. Вахтанговым, развитого и дополненного на практике в Театральном училище им. Б. Щукина при Театре им. Евг. Вахтангова. Упражнения, которые мы здесь излагаем, не исчерпывают всего многообразия методик и упражнений, используемых педагогами нашего театрального училища.

Описывая упражнения, проделанные студентами на практических занятиях, мы хотели расшевелить творческую фантазию и подтолкнуть новые поколения студентов к созданию собственных упражнений и этюдов, развивающих необходимые актерские качества.

---

<sup>\*</sup> Там же. С. 252.

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

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

К. С. Станиславский пишет: «Вы знаете, что когда человек-артист выходит на сцену перед тысячной толпой, то он от испуга, конфуза, застенчивости, ответственности, трудностей теряет самообладание. В эти минуты он не может по-человечески говорить, смотреть, слушать, мыслить, хотеть, чувствовать, ходить, действовать. У него является неверная потребность угождать зрителям, показывать себя со сцены, скрывать свое состояние на потеху им.

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

Такая неразъединимость элементов в момент творчества должна быть при правильном внутреннем сценическом самочувствии, которое почти ничем не отличается от жизненного. В процессе сценического воспитания студентов мы знакомим их с тем, что представляют собой эти элементы, иногда они называются по-разному: элементы внутреннего сценического самочувствия, элемен-

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 321.

ты актера, элементы актерского мастерства или техники, элементы сценического действия, но по существу они одинаковы, даем студентам возможность практически проверить их на себе, овладеть искусством управлять ими, сознательно соединять друг с другом. Е. Б. Вахтангов говорил: «Не этюд важно хорошо сыграть, а важно прибегать и как можно чаще и как можно (как это ни странно) сознательнее ко всем положениям нашей системы воспитания. Это нужно для того, чтобы воспитать в себе бессознательную привычку пользоваться всеми способностями, какие мы в себе „культивируем“»<sup>\*</sup>.

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

«Нам, обыкновенным смертным, приходится приобретать, развивать, воспитывать в себе поодиночке каждый из элементов внутреннего сценического самочувствия долгим временем и упорным трудом»<sup>\*\*</sup>, — напоминает К. С. Станиславский.

\* \* \*

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

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

---

\* Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 133.

\*\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 3. С. 313.

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

## СЦЕНИЧЕСКОЕ ВНИМАНИЕ

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

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

тем, какое впечатление он производит, зритель сразу почувствует фальшь и его интерес резко упадет.

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

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

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

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

Мы вызываем на сцену нескольких человек, предупреждаем их, что ничего не надо «играть», никого не надо изображать, а надо вести себя так, как они вели бы себя в жизни. Каждый вызванный в первый раз на сцену испытывает волнение в той или иной форме. Тонем обращения мы стараемся показать, что в этом моменте нет ничего торжественного — дело очень простое и обыкновенное. Мы просим их сесть поудобнее, некоторое время нарочно не обращаем на них внимания, чтобы дать им успокоиться и привыкнуть к обстановке сцены — словом, стараемся, чтобы переход на сцену не нарушил нормального человеческого самочувствия.

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

В этом и подобных упражнениях мы следим за тем, чтобы студенты слушали по-настоящему, а не делали вид, что слушают. Часто бывает, что все внимание студента поглощено поисками позы слушающего человека, а те звуки, которые он должен был услышать, ускользают от него. В таких случаях мы предлагаем студенту вспомнить, как он слушает в жизни, и обратить внимание на то, как мало энергии он на это затрачивает.

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

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

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

Продолжая упражнения, мы приглашаем на сцену двух студентов. Каждому из них дается какой-нибудь предмет (портсигар, коробка спичек, пудреница, часы, ключи и т. п.). Студент может рассматривать этот предмет до мельчайших подробностей столько времени, сколько потребуется. Затем предмет передается партнеру (другому студенту, участвующему в этом упражнении). Партнер держит его так, чтобы тот, кто рассматривал, не видел предмета. Первый студент подробнейшим образом рассказывает о назначении предмета, его форме, цвете и тех особенностях, которые он в нем заметил. Кроме того, мы просим его поделиться своими соображениями о характере владельца предмета. Второй студент его проверяет и указывает на то, чего не заметил первый. Затем второй передает первому свой предмет

и рассказывает о нем. Первый его проверяет и дополняет. Такие упражнения проделывают все студенты, каждый со своим предметом.

Далее мы предлагаем осмотреть стены, потолок, пол, двери, окна, мебель комнаты на предмет ремонта комнаты. Осмотрев, студенты рассказывают, что нуждается в ремонте, не глядя на объекты. Товарищи их проверяют, ибо сначала, по большей части, рассказ не соответствует истинному положению вещей, и только проделав ряд упражнений, студенты начинают верно описывать виденное.

Цель этих упражнений — добиться того, что К. С. Станиславский называет «...учиться на сцене смотреть и видеть, слушать и слышать»<sup>\*</sup>.

Для того чтобы помочь учащимся сосредоточить свое внимание на объекте, мы создаем атмосферу соревнования, стимулируем каждого слышать и запоминать как можно больше звуков, шумов, разговоров или замечать как можно больше подробностей в рассматриваемых предметах. Тем, кто добивается меньших успехов, мы предлагаем снова проделать упражнение.

Продолжая занятия, мы, например, даем задание рассмотреть и послушать две пары часов, а потом рассказать о разнице в их внешнем виде, ходе и, по возможности, угадать, кому эти часы принадлежат. Даем рассмотреть монету, затем смешиваем ее с несколькими такими же и предлагаем ее найти. Другие студенты его проверяют.

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

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 102.

В упражнениях игрового типа можно поставить стулья по кругу, числом на один меньше, чем студентов, участвующих в упражнении. Один из студентов читает вслух статью в газете, остальные гуляют внутри круга из стульев. Когда студент прочитает заранее условленное понятие, соответствующее «большому» или «маленькому», например «великий», «грандиозный», «незначительный» и т. п., все быстро занимают места на стульях. Кто не успел сесть — выбывает из игры. Затем один стул убирается, и упражнение продолжается, пока не останется один, наиболее внимательный и быстро соображающий студент. Читать газетную статью надо, не выделяя условленного слова. То же можно проделать, проигрывая разные мелодии.

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

В упражнениях на обоняние мы предлагаем определить, чем пахнет в комнате, понюхать и ощутить запах портфеля, сумочки, платка, пудреницы и т. п. Понюхать разные папиросы и определить разницу в их запахе. Вспомнить вкус сладкого, соленого, горького, терпкого, кислого, приторного и т. п. В условиях урока не всегда возможно есть или пить. Студенты, как и актеры на сцене, если им приходится передавать вкус еды, как, например, Хлестакову в «Ревизоре», когда он ест говядину, похожую на топор, по большей части делают это по памяти вкусовых ощущений. (Нельзя же актеру, играющему Хлестакова, дать такую настоящую котлету, которую невозможно прожевать!)

Тренировка деятельности органов чувств имеет большое значение, поэтому надо хорошо проработать упраж-

нения, убирая излишнюю старательность или вялость и всячески приближая самочувствие студентов к жизненному.

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

Вот еще рад упражнений. На столе несколько предметов (часы, ручка, портсигар, бумажник, книга и т. п.). Студент входит, десять секунд осматривает стол, затем отворачивается. Другой студент меняет расположение предметов и предлагает первому снова расставить все так, как было.

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

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

Участвующий в упражнении садится спиной к зрительному залу, определяет, кто прошел по залу: мужчина или женщина, а иногда, если знает походку товарища, говорит, кто именно. На стол кладут несколько предметов и покрывают их скатертью. Надо определить на ощупь, через скатерть, какие это предметы.

Для того чтобы показать студентам, как часто в жизни они не замечают самых простых вещей, мы предлагаем рассмотреть предмет хорошо знакомый, например

свой ботинок, портфель, сумочку и т. п., и рассказать о тех изменениях, которые они в них раньше не замечали. Опыт показывает, что этих изменений бывает больше, чем их владельцы предполагали.

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

Студенты должны пойти в ту часть города, где они давно не были, и отметить, какие там выстроены новые здания, заасфальтированы улицы, посажены деревья и т. п.

Можно сесть на бульваре и рассматривать проходящих людей. Понаблюдать, как мать утешает плачущего ребенка, как сидит влюбленная пара, как юноша терпеливо ждет опаздывающую на свидание девушку, как идут люди с работы, как опаздывают в театр, как ссорятся и мирятся, и многое, многое другое, что происходит на улице. Рассказать, что вы заметили, когда ехали из дома на урок.

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

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

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

### **Групповое упражнение «Пишущая машинка»**

а) Поставить группу полукругом. Раздать буквы алфавита (в небольшой группе каждый может получить две или три буквы). Затем преподаватель произносит одно слово «белеет» и хлопает в ладоши. Ему отвечает хлопком буква «б», хлопок преподавателя — хлопок буквы «е». Те студенты, у которых буквы «л», «е», «т», хлопают по очереди, отвечая на каждый хлопок препода-

давателя. В конце слова хлопает вся группа. Так — вся фраза.

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

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

«Арифмометр» (1). Участвуют 15 человек (14 в кругу, один ведущий). Десять человек — цифры от 0 до 9. Четыре человека знаки — плюс, минус, умножение, деление. Ведущий говорит: «Пять плюс девять равно?»

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

«Арифмометр» (2). Участвуют 7 человек (1-й — единицы, 2-й — десятки, 3-й — сотни, 4-й — тысячи, 5-й — десятки тысяч, 6-й — сотни тысяч, 7-й — ведущий). Ведущий называет какое-нибудь число, например 125102. Затем хлопает. «Сотня тысяч» делает поклон, «десяток тысяч» два раза поворачивается, «тысяча» пять раз поднимает руки, «сотня» делает одно приседание «десяток» неподвижен, «единица» два раза подряд топает ногой. Затем хлопают все.

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

«Зеркало». Два участника становятся друг против друга. Один как бы смотрится в зеркало, другой является «отражением» и повторяет все движения первого. Это упражнение имеет ту особенность, что «зеркало» проделывает движения левой рукой в ответ на движение правой руки смотрящегося (как в настоящем зер-

кале). В этом упражнении важна одновременность, поэтому первый должен начинать движения медленно, чтобы «зеркало» вовремя улавливало каждое движение. У «зеркала» движения должны точно совпадать с движениями смотрящегося. Можно делать перед зеркалом гимнастику, причесываться, пудриться, протирать стекло, завязывать галстук, бриться и т. п. Затем участники меняются местами. (Для вхождения в образ можно поставить пустую раму и делать упражнение через раму.)

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

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

«Режиссер и актер». «Режиссер» проделывает какое-нибудь действие. Например, осторожно подходит к двери и слушает. «Актер» наблюдает за ним из зрительного зала, стараясь точно запомнить его движения. Затем повторяет движения «режиссера». «Режиссер» проверяет. Затем меняются ролями.

«Узлы и фигуры». Студент завязывает сложные узлы на веревке, галстук, платке или складывает из газеты разные фигуры: петуха, шляпу, лодку и т. п. Остальные наблюдают и повторяют то же самое. В этих упражнениях сосредоточенность внимания повышается благодаря соединению с физическими действиями. «Внимание, — по словам Станиславского, — сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создает крепкую связь с объектом».

После того как студенты поняли практически, что такое связь с объектом, мы начинаем тренировку переборки внимания по заданию. Даем понятие о малом, среднем и большом кругах внимания, которые полностью

сосредоточивают студента на сценических объектах, делая для него второстепенным происходящее в зале.

Мы предлагаем студенту сесть на сцене за столик. На стол кладется какой-либо предмет (книга), этот предмет является «объектом–точкой»; стол — малым кругом внимания; стулья — средним кругом внимания; большим кругом является вся сцена. Студент готовится к экзамену, читает книгу, на столе лежат еще несколько книг, на стульях тоже книги, по краям сцены можно поставить еще стол, этажерку и т. п. Занимающийся отрывается от чтения и ищет на столике нужную ему для справки другую книгу (малый круг внимания); затем, не вставая с места, смотрит, нет ли этой книги на стульях (средний круг внимания), далее перебрасывает свое внимание на этажерку (большой круг внимания) и, не увидев ее там, вновь продолжает чтение («объект–точка»). (Также можно одеваться, обедать, накрывать на стол, шить, писать письмо и т. д., переводя внимание с малого круга на средний, большой и обратно).

Домашнее задание: в домашней обстановке или на улице собрать свое внимание на малом круге, переключить его на средний, а затем на большой, т. е. понять, что такое произвольное переключение внимания.

В условиях сцены, если внимание рассеивается, объект ускользает, и в голову приходят посторонние мысли, снова сконцентрировать внимание можно на «объекте–точке». Практически это значит рассмотреть внимательно какой-нибудь небольшой предмет, например пуговицу на своем костюме. Если в ней вы заметите какие-нибудь мелкие особенности, значит, вы снова сосредоточились и можете расширить круг внимания до малого, затем до среднего и т. д. Этот прием имеет большое практическое значение в дальнейшей работе актера.

Следующие упражнения на внимание направлены на тренировку способности мыслить в условиях сцены.

Для этого мы предлагаем студенту:

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

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

3) даем ему читать что-нибудь, сидя на сцене, в то время как остальные шумят, поют, громко разговаривают, отвлекают внимание разными вопросами; занимающийся после окончания упражнения должен рассказать прочитанное;

4) в таких же условиях предлагаем умножить и разделить довольно крупные числа;

5) сочинить четверостишие или эпиграмму;

6) составить программу концерта по заявке для радио; вспомнить 10 произведений Пушкина, Лермонтова, Толстого или любого другого известного писателя.

Заканчиваем раздел упражнениями на внутреннее внимание.

Человек бывает самим собой только один у себя дома или на природе. Стоит кому-нибудь прийти, так тут же подпадаешь под власть условностей и выработанной жизнью манеры поведения.

На сцене, при собранности внимания и мышечной свободе, когда студент действует один, может возникнуть в упражнении то состояние, которое называется «публичным одиночеством». При таком состоянии, забыв о том, что на него смотрит зритель, студент может представить себе, что он один у себя дома или на природе и выбрать разные модели поведения. Например: сидя на сцене, вспомнить подробно свой сегодняшний день с утра; вспомнить, что еще предстоит сделать сегодня; вспомнить о какой-либо обиде; вспомнить о приятном случае в жизни; подумать о летнем отдыхе и т. д.

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

«Ложась спать и потушив свет, приучите себя ежедневно мысленно просматривать всю жизнь каждого прошедшего дня, стараясь при этом детализировать свои воспоминания до последнего предела, то есть: если

вы думаете об обеде или об утреннем чае, то старайтесь вспомнить и увидеть не только кушанья, которые вы ели, но и посуду, на которой подавались блюда, и общую ее расстановку на столе. Вспоминайте и мысли, и внутренние чувствования, вызванные обеденным разговором, и вкус съеденного. В другие разы вспоминайте не ближайший день, а более отдаленные моменты жизни.

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

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

## ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ

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

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

В воспоминаниях о начале своей артистической деятельности Ф. И. Шаляпин рассказывает: «Я пошел к ре-

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 120–121.

жиссеру, и он предложил мне сразу же роль жандарма в пьесе «Жандарм Роже»... Я был нелепо, болезненно застенчив, но все-таки на репетициях, среди знакомых, обыкновенно одетых людей и за спущенным занавесом я работал, как-то понимал роль, как-то двигался... Настал спектакль... Помню только ряд мучительно неприятных ощущений... Помню, отворили дверь в кулисы и вытолкнули меня на сцену. Я отлично понимал, что мне нужно ходить, говорить, жить. Но я оказался совершенно не способен к этому. Ноги мои вросли в половицы сцены, руки прилипли к бокам, а язык распух, заполнив весь рот, и одеревенел. Я не мог сказать ни слова, не мог пошевелить пальцем. Но я слышал, как в кулисах шипели разные голоса:

— Да говори же, чертов сын, говори что-нибудь!

— Окаянная рожа, говори!..

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

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

Можно привести примеры самых странных поступков, в основе которых лежит мышечная несвобода, потеря внутреннего равновесия. Так, придя в первый раз к родителям невесты, молодой человек за чаем от смущения принялся накручивать бахрому скатерти на пуговицу пиджака. Когда он встал, то потащил за собой скатерть и чуть было не сбросил на пол все, что стояло на столе. Очень похож на правду рассказ о том, как гражданин, опаздывая на поезд, в последний момент с женой и с носильщиком подбежал впопыхах к вагону. Он успел сунуть полтинник жене, поцеловал носильщика и на ходу

---

\* Федор Иванович Шаляпин. Сборник в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1957. С. 74, 75, 32.

вскочил в вагон. Вспомните, какой неловкой походкой иногда идут люди, получающие грамоту на торжественном собрании.

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

Вот что пишет по этому поводу К. С. Станиславский: «В творческом состоянии большую роль играет полная свобода тела, то есть освобождение его от того мышечного напряжения, которое бессознательно для нас самих владеет им не только на сцене, но и в жизни, сковывая его и мешая ему быть проводником наших психических движений... Поэтому развить в себе привычку к освобождению тела от излишней напряженности — значит устранить одно из существенных препятствий творческой деятельности»<sup>\*</sup>.

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

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. С. 488.

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

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

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

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

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

В следующих упражнениях студенты должны расслабить мышцы по очереди от пальцев ног до головы,

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 135.

а затем постепенно восстановить необходимое напряжение. При этом необходимо объяснить студентам, что полное расслабление мышц возможно только в лежачем положении при домашних упражнениях. Сидя на стуле, возможно полностью расслабить только мышцы рук, ног, шеи и лица. В спине остается необходимая доля напряжения, которая не дает сидящему упасть со стула. Для проверки расслабленности мы посылаем на сцену «проверяющего». Поднимая руку или ногу сидящего, он почувствует тяжесть безвольных мышц. Если неожиданно отпустить руку или ногу, они должны свободно упасть. Иногда бывает, что некоторые студенты принимают расслабленность за свободу мышц. Необходимо разъяснить, что расслабленность, будучи таким же препятствием для нормального самочувствия, как и излишнее напряжение, лишает их всякой инициативы и способности действовать.

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

Упражнения на освобождение мышц нужно продолжать до тех пор, пока студенты не научатся по требова-

нию педагога моментально напрягать и освобождать любую мышцу. Но создание «контролера» (способности механически находить и убирать излишнее напряжение) возможно только при большой домашней работе.

«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»<sup>\*</sup>.

Продолжая упражнения, мы предлагаем нескольким студентам пройти по комнате. Затем они по знаку педагога ходят с напряженной правой ногой, оставляя все остальное свободным. Постепенно на ходу нога освобождается, и студенты напрягают и освобождают, например, руку или шею. В этом упражнении важно, чтобы студенты приучились на ходу напрягать и освобождать мышцы. Поэтому такие упражнения мы делаем до тех пор, пока студент хорошо не овладеет ими.

Далее занимающиеся по знаку преподавателя принимают какую-нибудь позу, не меняя ее, определяют, где у них излишнее напряжение, и убирают его, оставляя столько напряжения, сколько нужно для данной позы. Иногда студенты вместо освобождения мышц расслабляют их или, освобождая, меняют позу. Важно научиться освобождать мышцы, не меняя позы. Затем занимающиеся проделывают какое-нибудь действие по отноше-

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 135–136.

нию друг к другу (например, здороваются, передают книгу, записывают адрес, подают пальто и т. п.). По знаку преподавателя движение останавливается, студенты проверяют, где у них излишнее напряжение, убирают его и заканчивают движение с освобожденными мышцами.

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

Такие же упражнения надо делать слушая, осязая, обоняя. Студент должен понять, что сильное движение должно быть свободно. Если я в раздражении сильно хлопну кулаком по столу, это движение будет свободно, потому что мне для разрядки своего состояния нужно сильное движение.

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

В таких случаях можно помочь студенту, подсказав, что именно ему нужно освободить.

Но иногда бывает неясно, свободен студент или нет, и сам он не может отдать себе в этом отчет. Свободное тело непременно пластично. Животные и дети, которые

не знают стеснения, свободны и пластичны. Поэтому основной мерой при определении, свободен ли человек на сцене, является ощущение: приятно ли смотреть на его позу или движения. Если приятно, значит, он свободен, если нас что-то беспокоит, значит — нет.

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

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

Нельзя думать, что, освоив упражнения на освобождение мышц, студент никогда больше не будет напряжен. Нет, мышечное напряжение, как коварный и неугомый враг, будет подстерегать актера на протяжении всей его сценической деятельности и появляться там, где его совсем не ждешь. Оно может возникать при трудностях в репетиционной работе и особенно часто на первых представлениях новых спектаклей, когда волнение не дает возможности справиться с собой. Тут на помощь приходит выработанная привычка быстро определять, где таится излишнее напряжение и немедленно его убирать. Кроме того, привычка помогает периодически проверять (конечно, не слишком часто, в удобные моменты) свободу своих мышц во время пребывания на сцене.

Но одними упражнениями полного освобождения мышц добиться трудно. Некоторая доля внутреннего напряжения еще остается и исчезает только тогда, когда

студент начнет увлекаться процессом сценического действия.

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

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

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

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

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

Например, первое слово — «сундук». У одного студента возникло видение: большой сундук с блестящей металлической обивкой, затем комната с обоями в синих полосках и ведущая вниз лестница... Дальше возникла белая лошадь в сбруе, украшенной медными бляхами. Затем потянулась дорога, серая от пыли. (В этой цепи ассоциаций ничто студенту не было знакомо). Второе слово — «кукушка». Возникло: часы домиком, из них выскакивает и кукует кукушка. (Такие часы студент видел в одном доме). Из часов тянется блестящая цепочка и вытягивает якорь... дальше ничего не увидел...

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

Вот другая цепь ассоциаций.

Слово — «кошка». Студент представил: блюдце с молоком... облизывается серый котенок... На полу солнечный зайчик. Сразу увиделось яркое солнце, и он сам на лодке в море. Вспомнив, как поднялась большая волна, он испугался и изо всех сил стал грести к берегу. У мостков какие-то люди ловят его лодку и помогают ему вылезти. Он стоит на песке и никак не может прийти в себя. Лезет в карман за папиросами. Они промокли и развалились. Наконец находит одну сухую, но не сразу может закурить, так дрожат руки.

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

Третье слово — «лист». Вспомнилась мелодия вальса военных лет и отрывочные слова: «слетает желтый лист»... «вальс „Осенний сон“ играет гармонист»...

Вспомнилась воздушная тревога. Мать бегом тащит его в бомбоубежище... Стрельба... Рядом плачут маленькие дети.

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

Вот еще упражнения.

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

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

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

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

## ВООБРАЖЕНИЕ

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

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

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

Ведь на сцене нет ничего подлинного: комната — не комната, а павильон из легких, непохожих на настоящие.

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 70, 94–95.

Одна из стен вынута и вместо нее — темное пространство зрительного зала, сценический отец — совсем не отец, а товарищ по училищу — в парике и гриме, да и сам студент говорит чужие слова и совсем не тот человек, поступками, мыслями, стремлениями и чувствами которого живет на сцене, а сама сценическая жизнь существует только во время спектакля. Одним словом, все вокруг вымысел, ложь. Как же избежать фальши и правдиво жить чужой жизнью на сцене? Помочь может только творческое воображение. Только с его помощью актер может превратить окружающую его неправду в художественную правду, правду искусства. Этот процесс и является основой творчества актера.

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

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

Деятельность воображения, захватывая все стороны актерского творчества, разнообразна и безгранична. Человек может представить себе и мимолетный взгляд, жест и важнейшие исторические события. Может представить себе по описанию человека, предмет, действие, явление природы, хотя ничего этого не видел в действительности. Например, я никогда не видел гибель корабля во время бури на море. Но мне приходилось играть в сцене гибель корабля в «Буре» Шекспира. Пользуясь тем материалом, который дает автор, и другими источниками — картинами, рассказами моряков, музыкой и т. д. — я в своем воображении воссоздаю бурю, по-

ведение экипажа тонущего корабля и свое собственное как пассажира, попавшего в отчаянное положение, хотя я сам в таком положении никогда не был. В другом случае я получаю роль в новой пьесе, и моего героя нужно искать в современности, в жизни, которая меня окружает.

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

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

Я видел вновь приюты скал  
И темный кров уединенья,  
Где я на пир воображенья,  
Бывало, музу призывал.  
Там слаще голос мой звучал,  
Там доле яркие виденья,  
С неизъяснимою красой,  
Вились, летали надо мной  
В часы ночного вдохновенья.

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

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

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

Образы наших видений возникают внутри нас, в нашем воображении, в памяти и затем уже как 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 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»\*.

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

Разумеется, не надо себя насиловать и стараться во что бы то ни стало увидеть образы воображения. Они должны возникать сами собой, легко и непринужденно, как только работу воображения подтолкнет «если бы».

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

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

Воображение легко откликается на введение условного

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 83, 85.

\*\* Там же. С. 59.

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

## ОПРАВДАНИЕ ПОЗ

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

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

«Стоит поверить этому вымыслу, и тотчас же ради жизненной задачи... мертвая поза превратится в живое, подлинное действие. Почувствуйте только правду в этом действии, и тотчас же сама природа придет на помощь: лишнее напряжение ослабится, а необходимое укрепит-ся, и это произойдет без вмешательства сознательной «техники»\*.

---

\* Там же. С. 140–141.

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

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

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

Далее мы даем задание сделать произвольный жест и оправдать его, например: 1) вскидываю руку, оправдание — останавливаю проходящую машину или могу ответить на вопрос во время урока; 2) подношу руку тыльной стороной к щеке — оправдание — проверяю, чисто ли я побрился или не распухла ли щека от флюса и т. д.

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

пароход. Четвертое оправдание: музей; устала, села отдохнуть. Пятое оправдание: смотрит картину в кино.

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

Мы устраиваем короткие обсуждения упражнений, побуждая сидящих в зале высказывать свое мнение. Наименее активным задаем вопросы, постепенно втягивая их в общую беседу. После высказывания студентов мы делаем заключение, оценивая и работу, и правильность критики. Высказываниям мы придаем большое значение, так как при обсуждении выявляется, правильно ли они поняли те задания, которые ставились перед их товарищами, хорошо ли, верно ли, с их точки зрения, они были выполнены. В обсуждениях воспитывается художественный вкус, дается наглядное представление о наигрыше, зажатости, самолюбовании, развязности, инертности, излишней нервности, кокетстве, игре на публику и прочих дурных навыках, от которых необходимо избавиться. Такие беседы воспитывают принципиальное отношение к критике и самокритике и способствуют созданию дружного коллектива.

Надо сказать, что вначале студенты обижаются на критические замечания своих товарищей и пытаются защититься. Мы добиваемся того, чтобы они принимали критику, учитывали ее и старались доказать справедливость или несправедливость замечаний не словами, а по-новому сыгранными сценическими упражнениями. Преподавателю здесь нужно проявить чуткость и вовремя ликвидировать возникающие обиды, пока критика не станет частью привычной работы студенческого коллектива. Кроме того, необходимо найти для критических замечаний ту форму, в которой они были бы откровенными, но доброжелательными.

## ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

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

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

Предлагаемые обстоятельства, окружающие сценическое действие, возникают, когда мы ставим перед студентами вопросы: Кто? Когда? Где? Почему? Как? направляя их воображение на такое создание окружающей жизни и обоснование своих действий, какое возможно в действительности, логично, последовательно и правдоподобно.

«Если бы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его»<sup>\*\*</sup>.

Начиная с простейших упражнений, развиваясь и расширяясь, будучи непререкаемыми спутниками актера во всех его работах, предлагаемые обстоятельства сопровождают его на всем протяжении артистической деятельности. Поэтому необходимо воспитать в студентах вкус к подробной, тщательной, увлеченной деятельности воображения по созданию предлагаемых обстоятельств упражнения, этюда, роли. Формально составленные предлагаемые обстоятельства не дают никакой пищи для воображения, для оправдания и желания действовать. Если они составлены только умом, то надо их оживить воспоминаниями из собственной жизни, сделать важ-

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 62.

<sup>\*\*</sup> Там же. С. 61.

ными для себя, интересными — словом, найти способ увлечься ими.

«Если Вы сказали слово и проделали что-либо на сцене механически, не зная, кто вы, откуда пришли, зачем, что вам нужно, куда пойдете отсюда и что там будете делать — вы действовали без воображения, и этот кусочек вашего пребывания на сцене, мал он или велик, не был для вас правдой — вы действовали как заведенная машина, как автомат»\*.

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

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

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

---

\* Там же. С. 95.

## ОПРАВДАНИЕ МЕСТА ДЕЙСТВИЯ

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

Далее мы показываем открытки, рисунки, фотографии, иллюстрации, проигрываем мелодии, подражаем крикам животных и т. п. Студент должен сочинить небольшой устный рассказ на эту тему. Если рассказ идет негладко, нужно помочь вопросами: Кто? Когда? Почему? Как? Для чего? И т. д.

Показываем предмет и предлагаем рассказать историю, связанную с ним.

*Групповой рассказ.* Один из студентов начинает рассказывать какую-нибудь историю. Затем по знаку преподавателя второй продолжает рассказ с того места, на котором остановился первый, далее третий продолжает рассказ второго, и так до тех пор, пока последний в группе не закончит его. Это упражнение, развивая воображение, тренирует и внимание, потому что необходимо удерживать в памяти действующих лиц рассказа и линию их поведения. Можно его усложнить, перенеся время действия в другую историческую эпоху. Можно назвать несколько не связанных друг с другом по смыслу слов, студент должен ввести их в рассказ и связать развитием действия.

Упражняться в развитии воображения следует и дома, и на улице, например: наблюдая за незнакомыми людьми, создать их биографии и рассказать об этом на уроке; пофантазировать о том, что делал кто-нибудь из встреченных вами людей с самого утра до того момента, когда вы его увидели; что будет делать и куда идет тот, кого вы видели; какая у него квартира. Можно создать в своем воображении обстоятельства, связанные с переездом в другой город, и сам переезд; совершить

такое же путешествие, но в другом веке (до железных дорог); совершить высокогорный переход; мысленно пройтись по городу, в котором вы живете, заходя в интересные места; побывать на спортивных состязаниях; построить в своем воображении новый идеальный город; осуществить полет в космос и т. д. — рассказать об этом на уроке.

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

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

В этих этюдах используются настоящие предметы.

Оправдание предлагаем следующее.

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

В другой последовательности тех же движений был сделан следующий этюд.

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

Еще один вариант. Пью чай с вареньем. В открытое окно влетела оса и подбирается к варенью. Я поднял руку и отмахиваюсь от нее. Оса сердится и начинает кружить вокруг меня. Я боюсь, как бы она не запуталась в моих волосах, закрываю волосы руками и нагибаюсь. Оса вылетает в окно. Я подхожу к окну и закрываю его.

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

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

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

Еще несколько физических действий: а) достал что-то из кармана; б) встал на стул; в) зажег спичку.

Одно из оправданий: меняю перегоревшую лампочку.

Еще действия: а) повернуться; б) стать на колени; в) хлопнуть в ладоши; г) какое-нибудь действие с платком.

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

В этих упражнениях оправдания должны быть простыми, жизненными, без сильных драматических событий. Предлагаемые обстоятельства, которые создают сами студенты и отвечают на вопросы: Где? Когда? Почему? Кто? Что случилось? И т. п. Таким образом, можно выявить, насколько студент управляет вниманием, свободой мышц и насколько он способен оправдать любое положение проявлением изобретательности и находчивости.

## **УПРАЖНЕНИЯ НА ПАМЯТЬ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ, РАЗВИВАЮЩИЕ ЧУВСТВО ПРАВДЫ И ВЕРУ**

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

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

Когда смотришь хорошо выполненные беспредметные действия, то совершенно веришь, что именно так люди шьют, закуривают и т. д., видишь, как точно ощущают они несуществующие в их руках предметы. К. С. Станиславский считает физические действия с «пустышкой» такими же необходимыми для драматического актера ежедневными упражнениями, как вокализы для певца, гаммы для скрипача и т. д.

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

Возьмем такой этюд: вы должны что-то написать на бумаге. Вот вы ищете перо, бумагу. Это все нужно сделать логично, не торопясь. Нашли бумагу. Бумагу взять не так просто, надо почувствовать, как берут бумагу (показывает пальцами). Вы должны подумать, как вы ее положите на руку. Она может у вас соскользнуть. Первое время вы делаете это медленно. Вы должны знать, что значит окупнуть перо. Поняли логику? Вот вы стряхнули перо, на котором осталась капля чернил. Начинаете писать. Самое простое действие. Кончили. Положили перо, промокнули бумагу или в воздухе ею потрясли. Тут воображение должно вам подсказать, что в таких случаях надо делать, но только до последней степени правды. Нужно уметь владеть этими маленькими правдами, потому что большой правды вы никогда без них не найдете. По этому маленькому моменту правды вы ощущаете настоящую правду. Правда ваша в логике ваших самых ничтожных действий... Нужно, чтобы вы сами почувствовали, что это логично. Это простое маленькое действие приближает вас к правде»\*. В жизни мы не помним

---

\* Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. С. 657.

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

Работать над этими упражнениями нужно дома: сначала проделать упражнение с настоящими предметами, затем — без предметов, затем снова повторить с предметами. Это нужно повторить несколько раз, проверяя ощущения, пока мышцы не запомнят, что значит взять предмет, положить его, повесить, снять.

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

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

Упражнения с разными оправданиями могут прodelываться в разном темпе. Например: шью, когда у меня много времени; шью, когда тороплюсь.

Кроме действий одного человека, интересна работа в паре, например: пилить дрова; грести на лодке; разматывать пожарный рукав; качать насос; ковать.

Зная, что мы всячески поощряем творческую инициативу, студенты в театральном училище на одном курсе по своему почину подготовили сами весь зачет на память физических действий. Беспредметные действия были объединены в один общий этюд «Подготовка к встрече Нового года в студенческом общежитии». В начале два студента пилили несуществующей пилой несуществующие дрова, но реальные звуки пилки и падающих поленьев сопровождали действие. Озвучивание точно соответствовало всем мельчайшим подробностям, начиная от первого царапанья поверхности бревна до треска отламывающегося полена. Далее были озвучены колка лучины, разрывание бумаги, зажигание спичек. Готовясь к Новому году, студенты переодевались в несуществующие платья, украшали несуществующую елку, накрывали на стол, открывали несуществующие консервы, вино, ставили фрукты, конфеты. Упражнения на память физических действий объединили с упражнениями на быстроту перестановок. На минуту закрывался занавес, затем открывался — и на сцене топилась печь, сияла огнями настоящая украшенная елка, стоял накрытый стол с теми самыми настоящими предметами, которые отсутствовали в беспредметных действиях. Весь курс сидел за столом и встречал двенадцатый удар часов поднятыми бокалами.

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

На сцене актерам приходится пить из бокалов, в которых нет вина, читать ненаписанные тексты писем,

нюхать бумажные цветы, носить тяжести, которые не тяжелы, орудовать с горячими утюгами, которые не горячи — словом, иметь дело с рядом бутафорских предметов. Бывает, что на сцене письма пишутся слишком быстро, бокалами размахивают так, что из них должно было бы вылиться вино, деньги платятся без счета, вино один махом наливается в бокал. Упражнения с «пустышкой» помогают достичь правды в обращении с бутафорскими предметами.

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

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

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

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

**Упражнения на память физических действий,  
выполненные в разное время**

Приготовление фарша для пельменей	Разматывание шерсти
Причесывание	Пересаживание цветов
Починка электрических пробок (перегорели)	Открывание консервов
Кормление кур	Склеивание комнаты обоями
Нанизывание бус	Мытье посуды
Оформление стенгазеты	Завивка парика
Глажение	Снятие колеса автомобиля
Стирка белья	Печатание фотографии
Накачивание велосипедного колеса	Уборка комнаты
Черчение чертежа	Разборка велосипеда
Заправка керосиновой лампы	Сборы на вечер
Замешивание теста	Кройка платья
Раздевание и купание в реке	Разбор авторучки
Рисование картины масляными красками	Ремонт настенных часов
Перевод рисунка для вышивки	Приготовление шашлыка на костре
Ремонт часов	Стрижка волос
Растопка печки	Вырезывание палки
Подготовка к завтраку	Плетение кнута
Столярная работа	Приготовление супа
Радиотелеграфист	Крашение материи
Шитье	Штукатурка стены
Вешание занавески	Жатва
Заправка швейной машины	Вязание
Чистка двустволки	Переход через ручей
Ловля рыбы	Надевание платья
Шинковка капусты	Мытье пола
Вешание белья	Накрывание на стол
Самовар (наливает воду, ставит)	Развязывание коробки с конфетами
Бинтование руки	Лепка из глины

Застилка постели	Варка варенья
Печатание на машинке	Питье чая
Шитье на машинке	Доставание воды из колодца
Запрягание лошадей	Бритье
Мытье под душем	Переpletание книги
Подготовка посылки	Уборка пылесосом
Шнуровка ботинок	Чистка картошки
Настраивание скрипки	Распаковывание посылки
Чистка селедки	Заклеивание окон на зиму

## ФИЗИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ

«Мы сейчас в классе на уроке. Это подлинная действительность. Пусть комната, ее обстановка, урок, все ученики и их преподаватель остаются в том виде и состоянии, в котором мы теперь находимся. С помощью „если бы“ я перевожу себя в плоскость несуществующей, мнимой жизни и для этого пока меняю только время и говорю себе: „Теперь не три часа дня, а три часа ночи“. Оправдайте своим воображением такой затянувшийся урок. Это нетрудно. Допустите, что завтра у вас экзамен, а много еще не сделано, вот мы и задержались в театре. Отсюда новые обстоятельства и заботы: домашние ваши беспокоятся, так как ввиду отсутствия телефона нельзя было уведомить их о затяжке работы. Один из учеников пропустил вечеринку, на которую его пригласили, другой живет очень далеко от театра и не знает, как без трамвая добраться домой, и так далее. Много еще мыслей, чувствований и настроений рождает введенный вымысел. Все это влияет на общее состояние, которое даст тон всему, что будет происходить дальше. Это одна из подготовительных ступеней для переживаний...

Попробуем сделать еще один опыт: введем в действительность, то есть в эту комнату, в происходящий сейчас урок, новое «если бы». Пусть время суток останется то

же — три часа дня, но пусть изменится время года, и будет не зима, не мороз в пятнадцать градусов, а весна с чудесным воздухом и теплом. Видите, уже ваше настроение изменилось, вы уже улыбаетесь при одной мысли о том, что вам предстоит после урока прогулка за город»\*.

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

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

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

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

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

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

Простейшее физическое самочувствие, определяемое мускульным усилием, часто встречается в пьесах.

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

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

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 75–76.

А графена Кондратьевна: Долго ль же мне бегать-то за тобой на старости лет? Ух, замучила, варварка?

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

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

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

Бальзамин (*вбегают, держась за голову*): Ухо, ухо! Батюшки, ухо!

Матрена (*в дверях, со щипцами*): Я ведь не поликмахтер, с меня что взять-то!

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

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

Бальзамин: Батюшки, что же мне делать-то (*подходит к зеркалу*). Ай, ай, ай! Почернело все!.. Уж больно-то, нужды б нет, как бы только его волосами закрыть, чтобы не видно было.

Бальзамина. За дело!

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

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

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

Например, иду по дороге:

а) в жару. (Один из студентов сыграл это упражнение так. Жаркий день на юге в мае: он только что приехал, вышел на берег моря, и ощущение простора, морского ветра, яркого солнца захватило его; ему захотелось искупаться. Пользуясь упражнениями на память физических действий, он начал «раздеваться», снял с себя майку, брюки, тапочки; некоторое время посидел «голым», нежась под лучами горячего солнца, а затем стал входить в воду; она оказалась очень холодной; ощущение холода охватывало сначала ступни, затем, по мере того, как он погружался в воду, замерзали икры, колени, он стал обливать себя холодной водой, подумал, стоит ли ему купаться, решительно вошел глубже, и, когда вода покрыла плечи, «поплыл». В этом упражнении ему удалось передать и берег моря, и ощущение простора, и жару, и холод;

б) в дождь;

в) через грязь;

г) метель;

д) когда скользко;

е) в тумане;

ж) на рассвете;

з) по горячему песку пляжа.

При выполнении упражнения студенты должны думать, куда, откуда и зачем они идут, и эти причины становятся источником физического самочувствия.

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

Упражнение может быть коротким, если я быстро пройду по дороге, и может быть продолжительным, если я, пережидая дождь, встану под дерево. Могу оправдать так, что дерево не пропускает капель дождя, а могу оправдать так, что вначале оно защищает меня от дождя, а по-

том дождь все-таки пробивает листву, и мне приходится переходить с места на место в поиске сухих островков. Если я в плаще или под зонтиком — это одно, если дождь застал меня врасплох — это другое.

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

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

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

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

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

Вот еще несколько начальных упражнений.

Вхожу в комнату: а) с мокрыми руками после мытья или стирки; б) с грязными руками после растопки печи;

в) с намыленным лицом, потому что в разгаре умывания кончилась вода в умывальнике; г) после того, как намазал порез на пальце йодом.

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

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

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

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

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

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

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

В возникновении верного самочувствия основную роль играет творческое воображение. Самой большой

ошибкой будет, если все начнут вести себя одинаково в условиях жары, холода, дождя, болезни. Это произойдет в том случае, если они будут стараться ощутить жару, холод или дождь «вообще». Разные же предлагаемые обстоятельства дадут возможность каждому проделать упражнение по-своему, и оно станет индивидуальным, многогранным и неповторимым.

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

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

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

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

В чеховской сценке «Гость» у хозяина дома до поздней ночи засиделся надоедливый гость. Хозяину хочется спать, но он никак не может заставить гостя понять, что ему пора уходить. Наконец, после долгих поисков он нашел способ: попросил у гостя взаймы. Гость немедленно ушел.

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

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

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

— Где я?

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

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

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

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

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

Вспомним финал пьесы Л. Н. Толстого «Живой труп»: «Ф е д я (после того, как выстрелил себе в сердце): Как хорошо... как хорошо... (кончается)».

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

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

## ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ

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

Когда на сцене возникает жизнь, созданная творческим воображением, то у актера должно измениться отношение к предмету, месту действия, событиям, партнерам.

Под переменной отношения мы понимаем ту внутреннюю «перестановку», которая позволяет актеру относиться к условным предметам, условному месту действия и вымышленным событиям как к подлинным, а к пар-

---

<sup>\*</sup> Немирович-Данченко В. И. Статьи, речи, беседы, письма. М.: Искусство, 1952, С. 167–168.

тнерам как к действующим лицам. Например, относиться к бутафорскому пистолету как к настоящему, к декорациям и бутафорской мебели как к стенам и мебели своей комнаты, к воображаемой обиде как к настоящей, к товарищу по курсу как к своему отцу или врагу.

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

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

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

---

\* Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. С. 451–452.

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

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

Например, Катерина в «Грозе» держит в руке настоящий ключ, который вовсе не от калитки в саду Кабановых, и самой калитки-то в действительности не существует, и зритель это прекрасно знает, но актриса увлекает его в созданный ее воображением мир, и зритель вместе с нею начинает верить, что этот ключ даст ей возможность увидеться с Борисом.

## ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ К ПРЕДМЕТУ

На сцену ставим стул. Спрашиваем студента: «Как бы вы стали относиться к этому стулу и что стали бы делать, если бы перед вами был трон Петра I?» Предположим, что студент отвечает: «Мне было бы интересно подробно его рассмотреть». Мы предлагаем ему с тем новым отношением (интересом), которое возникло у него, осмотреть стул, относясь к нему как к трону Петра I. Тут нужно предупредить, чтобы студент не пытался видеть трон вместо стула, не пробовал вызвать галлюцинацию, не вспомнил какой-нибудь виденный

им в музее или на картине трон и не старался в своем воображении дорисовывать форму трона (высокую спинку, золотые ручки и т. п.), а рассматривал именно тот стул, который перед ним. Ясно видя все подробности полировки, структуру дерева, винты, царапины, он относился бы к ним так, как если бы это была инкрустация, чеканная и резная работа, гербы, украшения и т. п.

Затем мы предлагаем ему искать другое отношение к этому же стулу. Например, такое, какое родилось бы у него, если бы он увидел в музее американский электрический стул для казни. Снова, рассматривая и ясно видя стул, студент может найти отношение к изгибам спинки как к электроприборам, к винтам — как к месту прикрепления осужденного.

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

Предлагаемые обстоятельства упражнения должны быть созданы самими студентами.

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

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

Одна из учениц взяла такое отношение к стулу, как если бы это было старое, ободранное и разбитое дедовское кресло, принесенное с чердака. Начав упражнение, она

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 78.

осмотрела стул, попробовала его крепость, села на него. Но ее действия были показными, наигранными, и верного отношения у нее не получилось. Когда же она стала по-настоящему решать, можно ли как-то использовать разбитое кресло, верное отношение родилось. Она осторожно принесла стул, тщательно отерла его от пыли, подробно осмотрела повреждения и, определив, что его можно отремонтировать, решила временно поставить в угол комнаты.

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

В начале обучения студент в большинстве случаев еще не свободен, нервничает. Поэтому его надо почаще вызывать на сцену, успокоить, дать ему возможность привыкнуть к сцене и освободиться.

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

Вот еще несколько примеров перемены отношения к предмету.

Взять книгу и представить, что это: а) первое издание стихов Пушкина; б) семейный альбом; в) собрание карикатур. Поставить стул, представить, что это: а) печатный станок подпольной типографии; б) формалистическая скульптура; в) образец бракованной продукции.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Стена: а) зеркало; б) доска объявлений.

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

Иногда отношение к предмету возникает мгновенно, рефлекторно и сразу наполняется действиями и чувствами. Вот что пишет по этому поводу К. С. Станиславский:

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

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

— Вам холодная лягушка, вам — мягкая мышь.

Он не успел договорить, как обе женщины с брезгливостью отшатнулись.

— Дымкова, выпейте воды, — приказал Аркадий Николаевич. Она поднесла стакан к губам.

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

— Видите! — торжествовал Аркадий Николаевич, — все это уже не простые, а магические „если бы“, возбуждающие мгновенно, инстинктивно само действие»<sup>\*</sup>.

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

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

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 57–58.

студент это упражнение сделает совсем иначе. Может быть, будет подкармливать собаку и подружится с ней. Третий пожалуется в домоуправление и потребует, чтобы собаку посадили на цепь.

## ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ К МЕСТУ ДЕЙСТВИЯ

Отношение к месту действия меняется у студента, когда перед ним ставится вопрос: что бы вы делали и как вели бы себя, если бы вошли не на сцену, а, например, в картинную галерею. Но студент своим отношением и поведением должен заставить нас поверить, что он именно в картинной галерее. Тут мы снова предупреждаем студентов, чтобы они не пытались видеть перед собой несуществующие картины. Нет, видеть они должны то, что есть на сцене в действительности, например, висящие сукна. Разглядывая эти сукна и видя на них реальные пятна, тени, детали выработки, складки, они должны относиться к этим пятнам, теням так, как если бы это были части картин, изображающих пейзажи, портреты. Тень на занавеске может напомнить лес, освещенная выпуклость — озеро, пятно — куст сирени. Очертания выработки сукна могут напомнить какое-нибудь лицо. Что-то может нравиться и не нравиться. Пятно привлекло внимание, мимо тени пройдешь равнодушно. Тут можно вспомнить упражнения на ассоциации, помогающие выполнить упражнение на перемену отношения. Они вызывают воспоминания, от которых может отталкиваться воображение. Как и в упражнениях на перемену отношения к предмету, деятельность воображения возникает тут же, на сцене и преобразует впечатления от реальных вещей и реального места действия в художественный вымысел. Таким образом, в этих упражнениях студент находит подлинное, живое отношение к условному месту действия.

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

При выполнении подобных упражнений участники их обычно сразу начинают разглядывать сукна или стены, ища отношения к ним как к картинам, пропуская момент общего обзора зала и решения, откуда начать осмотр. В этом их необходимо поправить, ибо тут нарушается логика и последовательность действия. После упражнения мы просим студентов рассказать, какие картины они осматривали.

Еще варианты упражнений.

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

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

б) в комнату, где нужно сделать ремонт.

Вот пример двух отношений к месту действия (выгородке, сделанной из стульев).

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

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

Второе (те же выгородки из стульев). Палуба речного парохода. Осень. Я уезжаю из дома на учебу. Холодный

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

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

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

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

Вот еще ряд этюдов на различное отношение к месту действия:

а) парк, в котором я прощался с любимой. Воспоминание об уехавшей девушке потянуло меня на ту скамейку, где мы третьего дня прощались. Осенний теплый грустный день. Она обещала скоро вернуться. Поднимаю опавший лист и кладу его в книгу на память;

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

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

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

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

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

Или еще упражнения.

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

Предлагаемые обстоятельства и сюжет небольшого этюда создаются самими исполнителями.

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

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

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

в) подошел к двери своего дома и обнаружил, что потерял ключ от квартиры. Звонит на всякий случай. Никого нет дома и он уходит искать ключ;

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

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

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

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

Место действия накладывает свой отпечаток на поведение человека, и этим необходимо пользоваться в своем творчестве. Студент должен научиться вести себя на сцене так, как, скажем, он вел бы себя в лесу, и убеждать в этом зрителя. В спектакле на сцене, возможно, будет декорация, которая покажет зрителю, что действие происходит в лесу. Но она окажет свое воздействие только на начало сцены, а дальше, если не перевести внимание

зрителя на происходящее в лесу действие, он почувствует, что декорация мертва, и, как ее ни освещай, вера в подлинность леса пропадет. «Оживить» этот условный лес может только актер своим отношением и действиями. В лесу ведь иначе дышится, чем в городе, иначе звучат голоса, иначе сидят и ходят. Или у себя дома, например, человек иначе ведет себя, чем в гостях или на работе.

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

## ОТНОШЕНИЕ К ФАКТУ (ОЦЕНКА СОБЫТИЯ)

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

«Лично я очень скорбел о том, что нет надлежащей обстановки, что я не в надлежащем костюме и без грима, но я, конечно, понимал, что впечатление, которое может и должен произвести артист, зависит, в сущности, не от этого, и мне удалось вызвать у публики желаемое впечатление. Когда я проговорил: „Что это там, в углу, колышется, растет?..“ — я заметил, что часть публики тоже испуганно повернула головы туда, куда смотрел я, а некоторые вскочили со стульев... Меня наградили за эту сцену бурными аплодисментами»<sup>\*</sup>.

---

<sup>\*</sup> Федор Иванович Шаляпин. Т. 1. С. 191.

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

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

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

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

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

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

В жизни неприятности, связанные с потерей денег, еще долго будут причинять мне огорчения, и это жизненное чувство сразу пройти не может, если деньги не найдены. А на сцене истинное огорчение от мнимой потери денег сразу проходит без следа, как только закры-

вается занавес. Если бы мы переживали на сцене чувства так же как переживаем их в жизни, то после спектакля нас пришлось бы утешать или лечить.

Актерам, исполняющим роли, сценические чувства доставляют творческую радость в тот момент, когда они искренне их переживают, и оставляют чувство стыда, если они переживают их неискренне, фальшиво.

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

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

(Вспомните описание сценической борьбы или драки в главе «Упражнения на память физических действий».)

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

Что же такое повторные чувства?

---

<sup>\*</sup> Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 284.

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

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

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

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 216.

а о действии. Если же начать играть чувства, ничего, кроме наигрыша, не получится.

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

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

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

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

Этюды строятся так, чтобы в них случалось какое-либо событие или неожиданность, изменяющая течение жизни в этюде, заставляющая оценить новое положение вещей и начать действие в новом самочувствии и ритме. Предлагаемые обстоятельства должны быть оправданы исполнителем заранее, перед этюдом, но мы предлагаем ему не придумывать заранее, как он оценит событие, а находить выход из положения тут же, на сцене.

Таким образом идет дальнейшее развитие воображения, находчивости, поисков правдивого отношения. Все ранее пройденное: внимание, свобода мышц, предлагаемые об-

---

<sup>\*</sup> Там же. С. 227.

стоятельства, воображение, перемена отношения к предмету и месту действия — как в фокусе, собирается в этих этюдах и является основой творческой импровизации.

Вот несколько этюдов, созданных студентами.

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

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

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

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

го-нибудь зонтик, третий решит переждать дождь и опоздать и т. д.

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

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

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

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

Вхожу в свою комнату. Все разворочено. Меня обокрали.

Мне должны позвонить по телефону из Киева о том, как прошла операция у моей сестры. Чтобы отвлечься

от тяжелых мыслей, я занялась хозяйством и стала гладить платье. Во время глажения позвонил телефон. Я бросилась к аппарату, оставив утюг. Какое счастье! Операция прошла благополучно, и сестра чувствует себя хорошо. Тут я вспоминаю, что оставила утюг. Платье совершенно испорчено.

Вернулся поздно домой. Хочется курить, а сигареты кончились. После долгих поисков нашел хороший окуроч.

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

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

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

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

Купил старое кресло. Приношу его домой, заметил, что в одном месте отстаёт обивка. Хотел ее прибить и обнаружил спрятанные в сидении золотые вещи.

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

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

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

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

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

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

Начал умываться, намылился. В середине умывания перестала идти вода. Ищу способ домыться.

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

Сестра с мужем ушли в кино, оставив меня следить за спящим грудным ребенком. Звонок по телефону. Сестра звонит из автомата и просит поискать билеты, которые она оставила дома. Я начинаю искать билеты и не нахожу их. Советую купить билеты с рук. Когда разговор окончен, случайно нахожу билеты. Ребенок заплакал, и я не могу уйти. Звоню товарищу и прошу его доставить билеты сестре.

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

Когда студенты придумывают темы этюдов, мы советуем им искать такие события, которые могли бы случиться с ними, и не перегружать действия сильными драматическими столкновениями. Этюды строятся так, чтобы на сцене был один человек. Если этюд не получился, и студент не смог поверить в правду событий и непосредственно его оценить, причиной неудачи по большей части является торопливое, неоправданное и небрежное составление предлагаемых обстоятельств. Когда тема этюда готова, мы не допускаем студентов сразу на сцену, а требуем тщательной подготовки и, если они не успели оправдать предлагаемых обстоятельств, не обдумали этюда, переносим его на другое занятие. Если предлагаемые обстоятельства оправданы, то перед выходом на сцену о них надо забыть, то есть идти на сцену так, как мы в жизни приходим к себе домой, на работу, к товарищу.

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

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

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

## ПЕРЕМЕНА ОТНОШЕНИЯ К ПАРТНЕРУ

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

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

---

\* Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 310.

емых людей, но отношение к ним искать такое, какое задано в этюде.

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

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

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

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

Вот еще пример этюда. Скамейка в сквере. На ней сидит девушка. У нее в сумочке деньги, скопленные на покупку пальто. Девушка ждет подругу, которая обещала помочь ей выбрать пальто. На скамейку садится молодой человек. Лицо девушки кажется ему знакомым,

и он начинает вспоминать, где он ее видел. Его пристальные взгляды возбуждают в ней беспокойство. Он начинает бояться, как бы он не вырвал у нее сумочку, и уходит.

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

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

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

Другая пара здороваются так: а) как если бы он предлагал пожениться, она ему отказала; б) как он поздоровался бы с врачом, который его вылечил; в) как он поздоровался бы с девушкой, которая из брюнетки превратилась в блондинку.

Еще этюды.

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

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

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

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

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

Приемная директора. Секретарша просматривает газеты. Входит человек и садится в ожидании приема: а) секретарша, разглядывая в газете портреты героев труда, узнала в сидящем одного из героев; б) по фотографии в газете узнала одного из героев фельетона.

Массовый этюд.

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

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

тнеру, значит мое воображение недостаточно увлечено созданием оправдания этого отношения. Надо расшевелить свое воображение, помочь ему. Например, рассматривая своего партнера, увидеть, что у него, скажем, красивые глаза или волосы, или вспомнить о каком-нибудь его хорошем поступке и, развивая это отношение, прийти к тому, что он мне начнет нравиться.

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

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

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

Первоначальные упражнения на перемену отношения к партнеру дают возможность установить лишь одно отношение между действующими лицами. В дальнейших этюдах это отношение будет изменяться на протяжении действия. В самом деле, в жизни бывает так, что друзья ссорятся, а враги мирятся, влюбленные расходятся или

---

\* Беседы К. С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918–1922 гг., записанные заслуж. арт. РСФСР К. Е. Атаровой. М.; Л.: ВТО, 1939. С. 81.

навек соединяются, дети причиняют огорчения родителям или, наоборот, родители понимают, что дети выросли и надо относиться к ним как к взрослым людям. Так же как и в жизни, на сцене в столкновении интересов меняются отношения между людьми, и это изменение — одна из основ сценического действия.

## ДЕЙСТВИЕ ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ ПОСТАВЛЕННОЙ ЦЕЛИ

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

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

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

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

На сцене желание достигнуть поставленной цели возникает с помощью творческого воображения. Если предлагаемые обстоятельства помогут студенту сделать заманчивой и интересной ту вымышленную цель, которая

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 157.

перед ним поставлена, тогда у него возникает стремление ее достигнуть. Сценические задачи непременно определяются глаголом «хочу». (Например, хочу успокоить, хочу предостеречь, подразнить, помириться, хочу выяснить отношения). Верная сценическая задача вызывает действия для ее выполнения.

Выполнение задачи состоит из трех элементов:

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

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

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

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

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

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 157. С. 281.

ство, ненужная трата денег, и мне нужно убедительно и серьезно доказать ему, что новый костюм мне необходим для дела.

При выполнении задачи цель накладывает свой отпечаток на характер действия, определяет самочувствие, в котором действует актер. Для того чтобы объяснить студентам как меняется самочувствие от перемены цели и как эта новая цель меняет характер действия, мы даем следующие несложные упражнения на физическую задачу.

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

Действие остается — меняется цель (хотение).

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

В первом случае надо знать, что это за вечер, кто там будет, важно ли мне туда попасть — словом, все должно быть известно также подробно, как мы это знаем в реальной жизни. Если там будет человек, который для меня важен, я буду тщательно одеваться и особенно заботиться о своей внешности. Обдумаю и выберу, что мне нужно надеть; если замечу какой-нибудь дефект, то постараюсь его устранить — зашить что-нибудь, почистить туфли, поправить прическу. Задача осуществлена, когда я готов идти.

---

<sup>\*</sup> Там же. С. 161.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Итак, перед выходом на сцену актер должен знать, для чего он приходит (его цель, задача) и что он будет делать для достижения цели (выполнения задачи). Приспособления рождаются на сцене в зависимости от обстоятельств и преодоления препятствий. Следовательно, не надо заранее придумывать приспособления.

## АКТИВНОСТЬ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

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

В сценическом действии должно быть отброшено все несущественное для выявления идеи (сверхзадачи) пьесы. Очень часто на сцене на протяжении получаса протекает жизнь целого дня и действующие лица не обедают, не переодеваются, не убирают комнат и т. д., словом, не занимаются тем, что могло быть в жизни, но в данном случае несущественно для развития действия и событий акта.

В другом случае, там, где это необходимо для развития действия, как, например, в «Ревизоре» Гоголь создает

интереснейшую сцену, в которой голодный Хлестаков с аппетитом ест дрянной обед, с трудом выпрошенный у трактирного слуги. Но и в этом случае действие приобретает яркую активность потому, что голод Хлестакова существен для развития действия сцены.

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

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

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

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

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

Здесь первое время студенты еще не могут применить тех навыков, которые они приобрели на предыдущих

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 156.

<sup>\*\*</sup> Там же. С. 67.

занятиях, и мы постоянно напоминаем, чтобы они не забывали об органичности физического действия.

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

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

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

«Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насиловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актерским наигрыванием. Поэтому при выборе действия оставьте чувство в покое. Оно явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание. Вот об этом предыдущем думайте усердно и создавайте его вокруг себя. О результате же не заботьтесь»<sup>\*</sup>, — пишет К. С. Станиславский.

У актера театра переживания, который отвергает изображение чувства и стремится к тому, чтобы живые человеческие чувства произвольно, сами собой возникли заново на каждом спектакле при верном создании

---

<sup>\*</sup> Там же. С. 51.

предлагаемых обстоятельств, эти чувства сами рождаются в процессе действия, преодоления препятствий. Например: я прошу денег и сержусь, потому что мне отказывают; я прячусь от погони и боюсь, потому что меня преследуют; я объяснился с возлюбленной и радуюсь тому, что она ответила мне взаимностью.

То чувство, которое возникло сегодня на спектакле, может несколько отличаться от того, которое родилось на прошлом, так как актеру приходится сталкиваться со своим сегодняшним настроением и самочувствием партнеров, немного непохожим на вчерашние. Эти небольшие изменения делают чувство живым и предостерегают от повторения чувств вчерашнего спектакля, не дают заштамповать их.

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

«— Смотрите, нет ли шпионов! — тихо сказала женщина.  
— Знаю! — ответила ей мать не без гордости.

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

На этот раз она не заметила знакомого лица и не торопясь пошла по улице, потом наняла извозчика и велела отвезти себя на рынок. Покупая платье для Николая, она жестоко торговалась с продавцами и, между прочим, ругала своего пьяницу мужа, которого ей приходится одевать чуть ли не каждый месяц во все новое. Эта выдумка мало действовала на торговцев, но очень нравилась ей самой — дорогой она сообразила, что полиция, конечно, поймет необходимость для Николая переменить платье и пошлет сыщиков на рынок. С такими же наивными предосторожностями она возвратилась на квартиру Егора, потом ей пришлось провожать Николая на окраину города. Они шли

с Николаем по разным сторонам улицы, и матери было смешно и приятно видеть, как Весовщиков тяжело шаггал, опустив голову и путаясь ногами в длинных полах рыжего пальто, и как он поправлял шляпу, сползавшую ему на нос. В одной из пустых улиц их встретила Сашенька, и мать, простясь с Весовщиковым кивком головы, пошла домой».

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

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

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

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

## ОБЩЕНИЕ С ПАРТНЕРОМ (ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ)

До сих пор мы выполняли упражнения и этюды, в которых студент был один на сцене. Только в упражнениях на «перемену отношения к партнеру» возникали парные

упражнения, и, по существу, уже были моменты общения с партнером.

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

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

«На своего партнера, — говорил Е. Б. Вахтангов, — мы действуем силой своего „я“, не только словами и внешнестью, а всем своим существом. Это воздействие моего „я“ на „я“ моего партнера мы будем называть „общением“»<sup>\*</sup>.

К. С. Станиславский указывает, что в процессе общения существует не только мое взаимодействие на партнера, но и восприятие воздействия партнера на меня (взаимодействие) — «...без этих моментов восприятия или отдачи нет общения на сцене»<sup>\*\*</sup>.

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

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

Процесс общения может быть только тогда живым, если он возникает «сейчас», «здесь», каждый раз поновому, в зависимости от восприятия тех обстоятельств

---

\* Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 286.

\*\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 251.

\*\*\* Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 286.

и противодействия, которые возникают на сцене в момент общения.

Живое общение с партнером, возникающее тут же на сцене, отличает актера театра переживания от актера других направлений театрального искусства. Для актера театра ремесла главным объектом общения является зритель, а обращаясь к партнеру, он лишь передает внешнюю форму общения.

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

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

Если мы будем на сцене видеть, слышать, думать и действовать так же, как в жизни, то сможем уловить мельчайшие изменения в настроении партнера, иногда выражающиеся в почти незаметных признаках.

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

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 258.

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

В начале общения необходимо привлечь внимание своего партнера. Студенты иногда пропускают первый момент — начало общения. Им кажется, что партнеры обязательно должны их слушать, а это не всегда бывает так. Если этот первый момент завоевывания внимания партнера пропал, общения не получится. Общения не получится также, если студент, стремясь идти по сюжетной линии этюда, не оценивает живого отношения и состояния партнера.

Например, по условиям этюда партнер должен со мной поссориться. Но он не накопил достаточных поводов для серьезной ссоры и только дует на меня. Это живое отношение я должен преодолевать. Пусть этюд пойдет совсем не так, как было условлено, а будет импровизацией, в которой все должно возникнуть живо, логически и последовательно здесь же, на сцене. Если же, не обращая внимания на оценку самочувствия партнера, возникшую на сцене, я буду втискивать себя в заранее придуманную схему, то ничего, кроме неправды, не получится.

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

предлагаемые обстоятельства и то, ради чего они сюда пришли.

«Партнер никогда не должен говорить партнеру, что он будет делать на сцене, — писал Е. Б. Вахтангов. — Все на сцене должно быть неожиданным и реагировать нужно так, как реагируется»<sup>\*</sup>.

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

«Люди стараются всегда общаться с живым духом объекта, а не с его носом, глазами, пуговицами, как это делают актеры на сцене»<sup>\*\*</sup>, — писал К. С. Станиславский.

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

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

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

---

<sup>\*</sup> Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 310.

<sup>\*\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 255.

«Играть надо не для публики, не для себя, а для партнера», — учит К. С. Станиславский, напоминая, что основная сила воздействия театра заключена в общении действующих лиц, которое вовлекает зрителя в гущу событий пьесы. Таким образом, крепкая взаимосвязь с партнером является условием, заставляющим зрителя с еще большим интересом следить за разворачиванием действия.

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

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

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

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

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

происходит легкий вывих, и тотчас же артист «„обра- щает очи внутрь души“, чтоб понять, какой из элементов самочувствия заработал неправильно. Осознав ошибку, он исправляет ее. При этом ему ничего не стоит раздва- иваться, то есть, с одной стороны, исправлять то, что неправильно, а с другой — продолжать жить своей ролью»\*, — пишет К. С. Станиславский.

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

Такое раздвоение сознания актера сопровождает сце- ническое действие. Актер должен быть предельно увле- чен происходящим на сцене, но какая-то часть его со- знания свободна от увлечения и контролирует качество исполнения роли.

«Я никогда не бываю на сцене один... — пишет Ф. И. Шаляпин, — На сцене два Шаляпина. Один игра- ет, другой контролирует. «Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу». Или же: «Мало, сухо- вато. Прибавь»\*\*.

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

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

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 328.

\*\* Федор Иванович Шаляпин. Т. I. С. 303.

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

«Элементы самочувствия нуждаются в постоянном регулировании, которое в конце концов тоже приучается делать автоматически»\*, — писал К. С. Станиславский.

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

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

Конечно, в ученических этюдах еще трудно ставить в полном объеме вопрос о сверхзадаче, но надо его ставить в тех пределах, которые позволяют темы и сюжеты начальных упражнений. Воспитание художественного вкуса студентов также зависит от выбора тем и сюжетов. Поскольку в этих этюдах действие идет «от себя», мы не даем студентам этюдов, в которых они совершают аморальные поступки, так как они еще не могут овладеть образами отрицательных персонажей, которых надо осудить или высмеять.

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 328.

## ЭТЮДЫ НА ОБЩЕНИЕ В УСЛОВИЯХ ОПРАВДАННОГО МОЛЧАНИЯ

Начальные этюды на взаимодействие с партнером мы проводим в условиях оправданного молчания, ставя участников в такие предлагаемые обстоятельства, при которых общение может быть бессловесным или ограничиваться минимумом слов, необходимых для поворота действия. Если сразу дать возможность участникам этюда много говорить, то по большей части у них получается болтовня. Мы стараемся подвести учеников к моменту рождения слова, когда оно становится необходимым действием, направленным к достижению цели. Начальные этюды строятся так, что только в конце их возникает несколько слов. На этом этюд прерывается преподавателем. В начальных этюдах бессловесное общение должно быть естественным, нарочно молчать не нужно — если захотелось, можно и говорить.

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

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

«Мягкий снег бесшумно сдавал под ногами, слышно было только, как шуршат по стерне валенки. Потом стерня кончилась. Сашко оглянулся, сделал рукой знак подойти. Когда Катя приблизилась к нему, он присел на корточки и показал, что она должна сделать то же. Она

просто села на снег в своем полушубке. Сашко быстро указал пальцем на нее и на себя и провел по снегу черту на восток. Он быстро нагреб острую грядку из снега поперек только что проведенной им линии. Катя поняла, что он начертил линию их пути и препятствие, которое им предстояло преодолеть. Потом он убрал жменьку снега из грядки в одном месте и жменьку в другом, сделав как бы два прохода в грядке, отметил костяшками пальцев пункты укреплений по обеим сторонам проходов и провел линию сначала через один проход, потом через другой. Катя поняла, что он показывает две возможности их пути. Она кивнула головой, и они пошли.

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

Вскоре его не стало видно.

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

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

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

Как видите, бессловесное общение может быть очень выразительным, но мы еще раз напоминаем, что не нужно стараться разговаривать жестами, подобно глухонемым. Надо вести себя так, как того требуют предлагаемые обстоятельства, которые вместе с задачами должны быть созданы до начала этюда.

Хотя мы привели в учебных целях пример бессловесного общения, взятый из литературного произведения,

темы этюдов следует искать в жизни. Тогда они избегнут налета «литературщины», который возможен, если тема взята из книги.

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

Вот примеры таких этюдов.

### **«На уборочной»**

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

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

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

«Прежде чем принять решение, человек до последней степени активно действует внутри себя, в своем воображении: он видит внутренним зрением, что и как может произойти, он мысленно выполняет намечаемые действия. Мало того, артист физически чувствует то, о чем думает, и едва сдерживает в себе внутренние позывы к действию, стремящиеся к внешнему воплощению внутренней жизни»\*, — пишет К. С. Станиславский.

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

Оправданное отсутствие слов в этюде должно приучить участников к активному внутреннему действию. Когда внутренняя активность рождает слова, мы разрешаем говорить, но прекращаем этюд, как только чувствуем, что слова превращаются в болтовню.

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

Если этюд не получился, «дело в большинстве случаев ясно, если актер не чувствует объекта, то не понимает задачи органически, то напряжен и т. д.»\*\*, — говорил Е. Б. Вахтангов. И действительно, участники этюда должны освободиться в моменты физического напряжения, собирать внимание на объекте, тщательно продельвать физические действия с предметами. Отношение ко времени и месту действия создает атмосферу и самочувствие, увлеченное выполнение задачи и общение придадут органику действию и т. д. Один элемент потянет

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 197.

\*\* Вахтангов К. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 131.

за собой другие, исполнитель этюда почувствует, что он выправился, и начнет получать удовлетворение от сценической жизни.

#### **«На экзамене в 10 классе»**

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

#### **«У телефонной будки»**

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

#### **«Переезд на новую квартиру»**

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

#### **«У родильного дома»**

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

**«В читальном зале»**

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

**«Птицелов»**

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

**«В ложе»**

Идет концерт пианиста. В ложе сидит жена, ожидая мужа, который опаздывает. На месте мужа временно сидит консерваторка, проверяющая по нотам, как играет вещь. Сзади пара любителей музыки, восторженно оценивающих игру пианиста. Появляется опоздавший муж. Консерваторка освобождает его место. Муж пришел прямо с работы, торопился и никак не может отдышаться. Жена сердится, ей неловко перед соседями, а муж только разводит руками в ответ на молчаливые упреки

жены. Наконец жена успокаивается, и они начинают слушать музыку. В лирическом месте усталый муж начинает засыпать. Жена его будит и, чтобы он снова не заснул, дает ему конфету. Конфета попадает не в то горло, и муж начинает кашлять, мешая всем слушать. Наконец он уходит, сопровождаемый негодующим шипением соседей.

#### «Из отпуска»

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

#### «Соловей»

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

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

**«Туфли»**

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

**«Беспокойный ребенок»**

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

**«Карикатура»**

Три молодых художника срисовывают в классе голову Аполлона. Преподаватель наблюдает за их работой, изредка что-то поправляет в рисунке. Затем садится за столик и читает книгу. Один из учащихся начинает рисовать карикатуру на преподавателя. Другой замечает, что его товарищ нарисовал карикатуру, и просит показать ее ему. Он берет рисунок и начинает его поправлять. Преподаватель ловит его за этим занятием и отбирает карикатуру. Затем внимательно рассматривает рисунок, что-то пишет на нем, кладет на столик и уходит. Художники бросаются к карикатуре. Там — жирная «5».

**«Начинающие охотники»**

Сцена представляет поляну. На заднем плане кусты. Появляются два усталых охотника, которые возвращаются с пустыми руками. Один сразу заваливается спать, а второй открывает сумку и достает еду. В глубине сцены появляются двое знакомых этих охотников. Они решают подшутить над неопытными товарищами. Один из них

уходит, а другой прячется в кусты. Из-за кулис раздаётся утиное криканье. Второй охотник прекращает есть, будит первого, берет ружье и осторожно крадется за кусты. Первый охотник следует за ним. Спрятавшийся знакомый выходит из-за кустов, забирает еду, и снова прячется. Утиное криканье прекращается, и охотники, возвратясь ни с чем, замечают пропажу. Снова из-за кустов раздаётся криканье, и появляются знакомые, предлагая вместе закусить.

#### **«Шахматисты»**

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

#### **«На вокзале»**

Муж с вещами и жена с ребенком на руках входят в зал ожидания. Муж усаживает жену, кладет вещи и отправляется покупать билет, утомленная жена засыпает. На противоположную скамью садятся две девушки. Мужу не хватило денег на билеты, он возвращается. Не желая будить жену, он осторожно вытаскивает ее сумочку, раскрывает и берет деньги. Обе девушки с ужасом наблюдают за дерзкой кражей среди бела дня. Муж замечает странное выражение девичьих лиц и ничего не понимает. В это время просыпается жена, и недоразумение разъясняется.

### «За витриной»

Витрина магазина готового платья. На витрине два манекена — мужской и женский. (Роли манекенов исполняют юноша и девушка.) Манекены обвешаны ярлыками и ценами. За витриной продавщица, следуя указаниям находящейся на улице заведующей, меняет позы манекенов и расположение выставленных на витрине вещей. Заведующая уходит, и продавщица начинает вытирать пыль с манекенов к витрине подходит молодой человек, знакомый продавщицы. Он принес два билета в театр и через стекло договаривается с ней о встрече перед спектаклем.

### «Разошлись»

Комната и передняя. В комнате сидит молодая печальная женщина и зашивает мужскую рубашу. В переднюю входит молодой человек с чемоданом. Бывший муж пришел за своими вещами. Женщина понимает, что в переднюю пришел ее бывший муж, и напряженно ждет объяснения причины его прихода. Молодой человек некоторое время колеблется, а затем входит в комнату, здоровается и начинает собирать свои вещи. Жена понимает, что все кончено, дошивает рубашу и молча кладет ее на стол. Бывший муж хотел что-то разъяснить, но, увидев, что жена не желает с ним разговаривать, обиженно собирает вещи. Наконец вещи собраны, наступает томительная минута прощания. Бывшие супруги с подчеркнутой вежливостью кланяются друг другу, и он уходит.

### «На лекции»

В то время как педагог пишет на доске длинную формулу, студентки примеряют новые туфли, которые жмут той, которая их купила и теперь продает. Туфли хороши, и желающих примерить много. Формула написана, педагог вызывает одну из примерявших. Вызов застает ее врасплох, и она выходит в черной и коричневой туфлях, чем поражает педагога.

### «Развод»

Муж и жена в серьезной ссоре. Жены нет дома. Муж собирает передачу для своей матери, которая лежит в больнице. Приходит жена и начинает собирать свои вещи,

чтобы уйти к матери. В это время раздается телефонный звонок из больницы. Оттуда сообщают, что состояние матери резко ухудшилось. Муж начинает одеваться, чтобы ехать в больницу. Жена, которая все это слышала, решает ехать в больницу вместе с мужем. Оба уходят.

#### **«У магазина»**

Действие происходит на улице перед входом в универсам. Мужчина ввозит коляску со спящим ребенком и оставляет ее перед входом в магазин. Сам уходит за покупками. Ребенок начинает плакать. Входит женщина, направляясь в универсам. Слышит плач ребенка и начинает его успокаивать, оглядываясь, ища родителей. За витриной магазина она видит молодого человека, с которым у нее когда-то был роман. Он тоже ее видит и знаками просит ее подождать его на улице. Она ждет. Когда он выходит, ребенок снова начинает плакать. Он быстро подходит к своему ребенку, вешает сетку на ручку коляски и начинает его успокаивать. Девушка понимает, что он женат и это его ребенок, и быстро уходит.

#### **«На аэродроме»**

В зале ожидания на аэродроме. На скамье сидит молодой человек и читает газету. Приходит девушка и садится рядом. Она очень устала. Борется со сном, но не выдерживает, незаметно для себя засыпает и кладет голову на плечо молодого человека. Он понимает ее состояние, тихонько складывает газету и замечает, что сумочка девушки вот-вот упадет с ее колен. Стараясь не разбудить ее, он осторожно берет сумочку и держит ее. В это время девушка просыпается и видит свою сумочку в руках постороннего человека. Она быстро выхватывает ее, думая, что он собирался присвоить ее деньги. Молодой человек все это понимает и, оскорбившись, уходит. Девушка открывает сумку и, видя, что там все на месте, бежит за молодым человеком, чтобы извиниться.

#### **«В осветительской ложе»**

Во время концерта пианиста осветитель в своей ложе направляет прожектор на концертанта. Установив свет, он начинает заниматься своим хобби — рассматривает

марки. В ложу тихо входит юноша и предлагает ему марки. Осветитель берет марки и разрешает юноше смотреть концерт из осветительской ложи. Юноша приводит девушку. Они садятся вдвоем на один стул и внимательно слушают музыку. Улучив момент, юноша целует девушку. Девушка пугается, отталкивает его. Он, чуть не упав, задевает шнур прожектора и тот гаснет. Осветитель бросается искать причину повреждения. Находит выскользившую вилку. Прожектор вновь загорается. Осветитель выгоняет юношу из ложи и хочет удалить и девушку, но та умоляет его оставить ее. Осветитель снова у прожектора. Тихо и виновато входит юноша и снова садится рядом с девушкой. Осветитель оглядывается, больше не сердится, и юноша тоже внимательно слушает концерт.

#### **«Билет на премьеру балета Большого театра»**

Две сестры достали только один билет на премьеру в Большой театр и договорились молчать. Проигрывает та, которая первая заговорит. На сцене комната сестер. Старшая сестра, находясь одна в комнате, звонит по телефону своей подруге и рассказывает ей о заключенном пари. Она просит позвонить младшей сестре и тем самым заставить ее заговорить. Приходит младшая сестра. Каждая молча занимается своим делом. Раздается телефонный звонок. Они смотрят друг на друга: никто не хочет подходить. Наконец старшая подходит к телефону, снимает трубку и молчит. Потом радостно передает трубку младшей. Та тоже молчит в трубку и, злорадствуя, кладет ее на рычаг. Младшая решает полить цветы, приносит лейку и льет воду за шиворот старшей. Та вскрикивает, но, сдержав себя, молча грозит ей кулаком. Снова звонит телефон. Звонит долго. Наконец старшая подходит берет трубку и вдруг говорит: «Хорошо, с удовольствием!» Младшая сестра в восторге. Но оказывается, что старшей сестре позвонил ее молодой человек и пригласил на эту премьеру.

#### **«На лестничной площадке»**

После ссоры с любимой молодой человек приходит к дверям квартиры, где живет девушка. Кладет у двери

свой подарок (у нее сегодня день рождения) и звонит в квартиру. Сам прячется. Она выходит, видит подарок, с радостью берет его и вдруг видит молодого человека. Она понимает, что подарок от него и решительно возвращает подарок, не желая примирения. Поворачивается и уходит в квартиру. Обиженный молодой человек тоже уходит. Но через секунду они оба возвращаются и мирятся друг с другом.

#### **«Шахматы» («В санатории»)**

В палате санатория после отбоя продолжается интересная партия в шахматы. Входит медсестра и требует прекратить игру. Она уходит, но партия продолжается. Снова входит медсестра, отбирает шахматы, выключает свет и уходит. Любители достают портативные шахматы и продолжают игру при свете карманного фонаря. Входит доктор. Сначала хочет прекратить игру, но, заинтересовавшись позицией, наблюдает, незамеченный азартными игроками. Наконец его заметили, прекратили игру — ждут скандала. Доктор говорит: «Завтра утром зайдите ко мне в кабинет... с шахматами».

#### **«В родильном доме»**

Приемная родильного дома. Несколько мужей ждут выписки своих жен. Выходят две матери со своими грудными детьми. Их радостно встречают двое мужей, берут детей и идут к выходу. Третий продолжает ждать свою жену, зная, что ребенок погиб. Медсестра выводит жену. Он подходит к ней, обнимает ее. Она плачет, но сдерживает себя. Медсестра отдает вещи и они молча уходят.

#### **«Кризис»**

Мать сидит у постели больного ребенка. Она ждет мужа и подругу, которые пошли искать необходимое лекарство. Приходит подруга — лекарство она не достала. Затем приходит муж и приносит нужное лекарство. Подруга делает укол. Все напряженно ждут результата. Через некоторое время ребенок начинает спокойно дышать и засыпает. Жена не выдерживает и от радости начинает плакать. Муж и подруга успокаивают ее.

**«Ссора»**

Общежитие. Две кровати, стол. Два товарища поссорились и не разговаривают. Каждый занимается своим делом. Одному из них принесли телеграмму. Он читает. Расстраивается и выходит из комнаты. Другой быстро подходит к столу, читает телеграмму и возвращается на свое место. Первый возвращается и звонит по телефону своему знакомому с просьбой одолжить ему денег на самолет домой, так как у него серьезно заболела мать. У его знакомого денег не оказалось. Пока он ищет в записной книжке, кому бы позвонить еще, его товарищ достает из чемодана свою стипендию и предлагает ему эти деньги. Происходит примирение.

**«На кладбище»**

У могилы молча сидят двое друзей. Они пришли к погибшему во время аварии другу. Появляется человек с цветами. В нем друзья узнают виновника (как они думают) аварии и гибели их друга. Один из друзей не выдерживает и хочет броситься на пришедшего. Второй оттаскивает его. И они молча уходят. Пришедший остается один у могилы.

**«Младшая сестра»**

На сцене комната двух сестер. Их родители уехали в длительную командировку на Север. Старшая сестра тщательно одевается, чтобы пойти на свидание. Младшая в это время настраивает гитару, дожидаясь, когда сестра уйдет. Наконец старшая сестра уходит, младшая тут же достает из-за дивана пачку сигарет и, устроившись поудобнее, неумело начинает курить, неожиданно раздастся звонок входной двери. Это вернулась старшая сестра, которая забыла взять ключи. Услышав звонок, младшая сестра быстро прячет за диван пачку сигарет и руками разгоняет дым. Затем открывает дверь. Старшая сестра берет ключи и замечает, что в комнате кто-то курил. Младшая сестра якобы очень занята гитарой. Старшая подозрительно смотрит на нее и начинает искать сигареты. Находит их за диваном. Младшая дает слово больше не курить.

### «Традиционный сбор»

Они — он и она — когда-то учились в этом классе. Они дружили и, вероятно, даже любили друг друга. Но он женился на другой, и она не хочет его больше знать. Этюд начинается с ее прихода в свой класс. Здесь так много воспоминаний. Она подходит к роялю и начинает играть их любимую мелодию. Неожиданно входит он. Она прекращает играть и хочет уйти. Тогда он садится за рояль и начинает играть, стараясь задержать ее. Секунду поколебавшись, она берет свою сумку и уходит. Он остается один.

### «В тире»

На сцене стойка тира, на которой лежат ружья. Рядом сидит заведующий, пересчитывает патроны. Приходит его приятель и приносит ему журнал со статьей, которая того очень интересует. В это время в тир входят юноша и девушка. Молодой человек хочет продемонстрировать девушке свое умение стрелять. Он покупает патроны, уверенно заряжает ружье и начинает стрелять. Но все мимо. Уверенный, что все дело в неисправности ружья, он просит его заменить. Приятель заведующего берет якобы неисправное ружье, стреляет и попадает во все мишени. Мало этого, он просит у девушки зеркальце и стреляет в мишень, стоя к ней спиной. Девушка ликует. Просит научить и ее так стрелять. Видя, что дела плохи, молодой человек берет зеркальце и хочет повторить удачный выстрел. Из этого ничего не выходит — он разбивает лампу, освещавшую мишень. Ему предлагают заплатить штраф. Он расплачивается и, расстроенный, уходит вместе с девушкой.

\* \* \*

Необходимо приучить студентов к творческой смелости. Часто бывает, что исполнители этюдов из-за боязни наиграть чрезмерно себя контролируют и этюды получаются бледными и невыразительными. Вместо художественной правды в них звучит мелкая натуралистическая

«правденка», «простотца», поддельвающаяся под жизнь. «Боясь лжи, не доходят до правды», — так так оценивал подобное исполнение Е. Б. Вахтангов. Сценическая правда ищется смелыми штрихами, и не надо бояться наигрыша, когда вы осознаете, что наигрываете и ищите границу правды. Если вы скажете самому себе: «Тут я наиграл» — значит, вы поняли, чего нельзя делать. Так же нужно понять: «А вот тут я не доиграл». Граница сценической правды, органическое действие проходят между «наиграл» и «не доиграл». Но бывает так, что студент считает, что он действует правдиво и органично, а на самом деле наигрывает. Тут педагог должен помочь ему понять, что такое органическое действие.

Таким образом, после полугодовой работы художественный вкус студента не должен допускать ни наигрыша действия, ни наигрыша чувств или состояний. Его поведение на сцене должно протекать по тем законам, по которым оно течет в реальной жизни, лишь с той разницей, которую придает сценическому самоощущению творческое волнение. Студенты овладевают техникой превращения жизненных волнений в творческое, переключая это волнение в активное желание выполнить сценическую задачу.

На зачете по итогам полугодия студенты показывают владение элементами актерского мастерства, из которых складывается действие и сценическое самоощущение. Мы стремимся, чтобы к этому моменту они освободились от сковывающего воздействия зрительного зала и овладели публичным одиночеством — тем самоощущением на сцене, когда актер верит, что он один у себя дома. Владение элементами выражается у них в активном сценическом действии, непосредственности в оценке событий, интересном оправдании сценических неожиданностей, свободной пластике движений, импровизационной свежести красок и выявляет, насколько студенты внутренне дисциплинированы и увлечены теми заданиями, которые им надо выполнить.

Второе полугодие посвящено работе над этюдами с импровизированным текстом.

## ЭТЮДЫ С ИМПРОВИЗИРОВАННЫМ ТЕКСТОМ

В этюдах с импровизированным текстом для студентов нет никаких ограничений, и они пользуются словами в той мере, в какой это необходимо для преодоления препятствий, развития и завершения действия. Текст не выучен, а возникает сам собой по необходимости, в зависимости от предлагаемых обстоятельств.

При переходе к таким этюдам студенты довольно часто чувствуют себя обязанными все время о чем-то говорить. Но так как красноречивы далеко не все, темы для разговоров иссякают и участники этюдов начинают мучительно придумывать, что бы еще сказать. Действие останавливается.

Преподаватель должен помочь им вернуться от словоговорения к действию. Важно помнить, что словесное действие только часть действия, направленного к достижению цели, и нельзя отказываться от моментов физического действия, бессловесного общения и оценки происходящего. Студент должен поверить, что если он хорошо знает предлагаемые обстоятельства этюда и свою задачу, то текст родится сам собой по мере необходимости.

Если действие в этюде течет с перерывами и участники напряженно придумывают реплики, непрерывная линия общения разрывается и перестает быть органичной. «Общение с перерывами неправильно, — пишет К. С. Станиславский, — поэтому учитесь говорить свои мысли другому и, выразив их, следить за тем, чтобы они доходили до сознания и чувства партнера; для этого нужна небольшая остановка. Только убедившись в этом и договорив глазами то, что не уместается в слове, примитесь

за передачу следующей части реплики. В свою очередь, умейте воспринимать от партнера его слова и мысли каждый раз по-новому, по-сегодняшнему»\*.

Это высказывание Станиславского подчеркивает важную роль внимания в процессе сценического общения и показывает, что в этюдах необходимо пользоваться всеми элементами сценического действия, и если один из них выпадает, получается наигрыш или представление.

Непрерывная линия действия зависит от способности участников этюда увлекаться творческим заданием. Умение увлекаться — одно из важнейших качеств актера, и студентам необходимо его развивать. Если задание кажется участнику этюда неинтересным, педагог должен помочь ему придумать увлекательные предлагаемые обстоятельства и интересные оправдания. При исполнении этюдов мы не разрешаем их участникам останавливаться и не доигрывать этюд до конца. Тут необходимо воспитать дисциплину и приучить студентов бороться за удачное исполнение этюда до конца, а не расписываться в своей беспомощности.

Самым беспощадным образом мы боремся с актерской смешливостью и потерей сценической серьезности. Такое легкомысленное отношение к творчеству может разрушить атмосферу в коллективе и придать ему налет дурной любительщины, которую необходимо уничтожить в зародыше. Здесь надо напомнить, что сценическая серьезность вовсе не означает постного лица или «благочестивого отношения». Этюды и упражнения могут исполняться и весело и жизнерадостно, но это не означает, что их участники несерьезны. «Быть серьезным на сцене — значит знать, что я делаю важное дело, — говорил Е. Б. Вахтангов, — смех на сцене возникает от неумения серьезно относиться к заданному положению»\*\*. Таким образом, сценическая серьезность тесно связана

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 256–257.

\*\* По записи В. К. Львовой.

со сверхзадачей этюда, с тем, что мы хотим этим этюдом сказать, его идеей.

Кроме того, при переходе к этюдам с импровизированным текстом важно познакомить студентов с тем, что представляет собою «подтекст».

Иногда актеры на сцене говорят текст, не учитывая ни своей задачи, ни отношения к тому, о чем они говорят. При этом они не ищут внутреннего смысла произносимых слов, а стараются передать лишь внешнее, прямое, поверхностное их значение. К. С. Станиславский рассказывал, как один актер-ремесленник произносил фразу: «Я вспоминаю ряд длинных, длинных дней» растягивая букву «и», стараясь интонацией передать их быстротечность. Такое механическое «играние» слов лишает фразу всякого смысла, ибо непонятно, зачем она говорится.

В жизни мы очень редко подчеркиваем прямое значение слов, а говорим их для чего-нибудь, т. е. с какой-либо целью. В зависимости от этой цели одна и та же фраза может иметь множество значений, выражающих ее внутренний смысл — «подтекст».

Например, фраза «Который час?» очень редко произносится в прямом смысле, т. е. только для того, чтобы узнать время. Почти всегда ее значение будет зависеть от предлагаемых обстоятельств. Например, если я спал и, проснувшись, решил, что проспал, фраза «Который час?» будет звучать как: «Неужели я опоздал?» Если меня будят, а я хочу спать, то фраза «Который час?» будет звучать: «Дайте еще поспать!». Если преподаватель перед уроком спрашивает: «Который час?», — это может звучать как: «Пора начинать!». Если он спросит у опоздавшего ученика «Который час?», — это может звучать как «Почему ты опоздал?», если юноша спросит девушку, которая вечно опаздывает на свидание: «Который час?», — это может звучать как: «Зачем ты меня мучаешь?»

Этот внутренний смысл произносимых слов называется «подтекстом» и выражается в мимике, интонации,

ритме произносимой фразы и фразовом ударении. В жизни мы всегда говорим с верным подтекстом, выражающим наше отношение к происходящему, а на сцене часто не умеем со всей точностью и тонкостью передать свое отношение и пользуемся грубыми, механическими интонациями, не наполненными смыслом. Для того чтобы слова на сцене имели подтекст, надо хорошо знать, что ты хочешь сказать, и говорить именно об этом. Тогда слова сами получают внутренний смысл, и на сцене зазвучит живая человеческая речь, а не «пустой» текст.

В первых этюдах с импровизированным текстом иногда бывает, что студенты начинают изображать каких-то разбитных парней, шумных и веселящихся, острящих по любому поводу. Это — один из видов внутренней зажатости: участники этюдов стараются спрятаться за ненужные действия и слова. Тут педагогу нужно следить за их речью, оберегать от неправильных оборотов и выражений, которых они сами не замечают. Те моменты в этюдах, когда студенты поступают так, как поступили бы они сами в данных обстоятельствах, отмечаются преподавателями для того, чтобы помочь им «познать самих себя».

В этих этюдах с действующими лицами происходят события, которые меняют их самочувствие. Начинают они этюды в одном самочувствии, а заканчивают в другом, в зависимости от той борьбы, которую им пришлось выдержать.

«На пути к осуществлению [своих стремлений] каждый встречает препятствие и старается его победить, — писал Е. Б. Вахтангов. — Некоторые побеждают, некоторые побеждены. Пусть победивший будет радостен оттого, что он победил, а не потому, что надо играть радость.

Пусть побежденный будет скорбен оттого, что не осуществились его стремления, а не потому, что нужно играть скорбь. Пусть радость и скорбь приходят сами, и в такой силе и степени, в какой сегодня возможно для исполнителя.

Мне хочется, чтобы актеры были серьезны в этих стремлениях, а не претворялись стремящимися. Мне хочется, чтобы им органически нужно было то, что нужно их героям. Им. Органически. Нужно. Все три слова здесь важны и равноценны»<sup>\*</sup>.

Приведем примеры таких этюдов.

#### **«Сестры»**

Две сестры. Младшая участвует в самодеятельном спектакле и собирается уходить в клуб. Она плохо себя чувствует, но скрывает это от старшей сестры. Старшая заметила, что младшая покраснела и ставит ей градусник. Температура 38°. Старшая не хочет отпускать ее на спектакль, но младшая говорит, что не может подвести товарищей и зрителей, и, не обращая внимания на протесты сестры, уходит.

#### **«На переговорной»**

На переговорной ждут вызова. Приходит девушка и приносит вызов. Ей должен позвонить отец, а она простудилась, потеряла голос и может говорить только шепотом. Наконец ее вызывают в кабину для разговора. Она начинает говорить, но отец ее не слышит. Один из ожидающих соглашается помочь ей. Он долго объясняет отцу, почему говорит с ним вместо дочери. Затем передает ей то, о чем говорит отец, отцу — что говорит его дочь.

#### **«Разговорчивая тетя»**

Муж и жена собираются идти в кино. Во время сборов жена вспоминает, что они забыли поздравить обидчивую тетю с днем рождения. Муж звонит тете по телефону, и она, обрадованная, так разговорилась, что он не знает, как тактичнее кончить разговор. До начала сеанса мало времени, и жена начинает одеваться и одевать мужа, который никак не может положить трубку. Наконец жена нажимает рычаг и разговор прекращается. Только они собрались уйти, как раздался звонок телефона. Муж осторожно подходит к телефону и говорит, изменив голос: «Вы не туда попали», но тетя его узнает, и ему при-

---

<sup>\*</sup> *Вахтангов Е. Б.* Записки. Письма. Статьи. С. 101–102.

ходится продолжить разговор. Жена снова нажимает на рычаг, и они убегают. Телефон звонит без конца.

#### **«Медицинское обследование»**

Приемная врача. Девушка, желающая поступить в институт физкультуры, просит у врача справку о здоровье. Врач, любясь здоровым видом девушки, расспрашивает ее о спортивных достижениях. Проверяя документы, он просит сестру принести рентгеновский снимок. Снимок приносят, врач становится серьезным и сообщает, что не может выдать справки, так как в легких у нее затемнение. Девушка в отчаянии, она уверяет, что чувствует себя великолепно, но он ссылается на объективные данные рентгена. Для того чтобы написать заключение, врач спрашивает какие инициалы у девушки. Они не совпадают с инициалами на снимке. Вызывают сестру. Через некоторое время она приносит другой снимок. Девушка здорова. Сестра по ошибке принесла снимок однофамилицы. Врач делает сестре выговор.

#### **«Официантка»**

Командированный пришел в кафе и начал рассматривать меню. К нему подошла официантка. Он узнал в ней землячку, которая уехала из их города, чтобы поступить в театральное училище. Домой она из самолюбия написала, что ее приняли, а на самом деле она провалилась на вступительном экзамене. Теперь ей стыдно вернуться, и она устроилась официанткой. Земляк уговаривает ее вернуться домой, оставив ложный стыд.

#### **«Телефонный разговор»**

Девушка заказала важный для нее междугородный телефонный разговор и ждет звонка. Приходит монтер и собирается за неуплату отключить телефон до междугородного звонка. Девушка уговаривает монтера не отключать телефон. Наконец разговор состоялся и девушка получила очень неприятное известие. Она так расстроилась, что монтер не стал отключать телефон и тихо ушел.

#### **«Платье»**

Студентка одолжила своей подруге выходное нарядное платье сестры для выступления на концерте. Подруга

нечаянно его разорвала и принесла, не зная, как искупить свою вину. После объяснения подруги осмотрели повреждения и решили, что его можно художественно заштопать так, что место разрыва не будет заметно.

#### **«Товарищи»**

В общежитии два друга. Один собирается на свидание и просит у товарища взаймы его новый пиджак, галстук и ботинки. Другой охотно дает ему свои вещи. Наконец первый готов. В это время вызывают к телефону второго. Он возвращается и сообщает, что приглашен в гости к родным. Первый начинает грустно разоблачаться, но второй его уверяет, что может пойти к родным и в старом пиджаке.

#### **«Однополчане»**

Студентка готовится к зачету. Раздается звонок и входит солдат, спрашивая брата студентки. Брата нет дома. Солдат рассказывает, что они служили вместе с ее братом в одной части. Приехав в командировку, узнал адрес брата в адресном столе и хочет повидать своего однополчанина. Возвращается брат, и оказывается, что они с солдатом не знают друг друга. Брат оказался однофамильцем однополчанина, но он знает, что кое-кто из родственников, носящих ту же фамилию, служил в том же полку, что и солдат. Он звонит своему родственнику и сводит с ним солдата.

#### **«Ночное дежурство»**

Медсестра на ночном дежурстве впрыснула больному лекарство. Больному стало хуже. Вызванный врач констатировал, что утомленная сестра впрыснула не то лекарство. Введенное противоядие успокоило больного и медсестру, которая была в ужасе от возможных последствий своей ошибки.

#### **«Жена»**

В больнице в приемный день медсестра выдает пропуски для свидания с больными. К одному из больных пришла женщина, которая назвалась его женой. Ей выдали пропуск, и она прошла в палату. Через некоторое время к этому же больному пришла еще одна женщина

и тоже назвалась его женой. Сестра не дает ей пропуска, говоря, что к этому больному жена уже пришла. Вторая женщина в ужасе и не понимает, какая же еще жена может быть у ее мужа. Она с нетерпением ждет выхода из палаты мнимой жены. Наконец первая женщина возвращается и недоразумение выясняется. Сослуживице мужа нужна была его подпись, и она назвалась его женой, боясь, что иначе ее не пустят в палату.

#### **«Упавший птенец»**

Юноше и девушка собирали в лесу ягоды. Неожиданно они находят птенца, выпавшего из гнезда. Девушка определяет, откуда выпал птенец, а юноша влезает на дерево и кладет птенца обратно в гнездо. Некоторое время они смотрят, будут ли кормить птенца родители, и, когда убедились, что с птенцами все в порядке, идут дальше.

#### **«Перед поступлением»**

Девушка приехала в Москву поступать в театральный институт. Мать дала ей письмо к своей старинной знакомой с просьбой приютить у себя девушку во время экзаменов. Она приходит в эту квартиру, но оказывается, что знакомая матери здесь давно уже не живет и молодой женщине, живущей теперь в этой комнате, не известен ее адрес. Девушка не знает, что ей делать. Знакомых в Москве у нее нет. Молодая женщина решает ей помочь и вызывает свою подругу, студентку театрального института. Студентка устраивает девушке небольшой экзамен и дает кое-какие советы, а затем уводит ее в институт, чтобы устроить в общежитие на время экзаменов.

#### **«Телеграмма»**

Студентке Гусиевой пришла телеграмма, что ее мать серьезно заболела и ей надо срочно ехать домой. Подруги начинают собирать деньги по общежитию и обсуждают вопрос, как достать билет. Одна из подруг, перечитывая телеграмму, увидела, что она адресована Гусевой, а не Гусиевой. Ошибка выясняется.

#### **«Отчим»**

Студентка, учащаяся в Москве, приезжает к матери без предупреждения. Матери нет дома, и ее встречает

незнакомый мужчина. Оказывается, мать вышла замуж и не сообщила об этом дочери. Дочь оскорблена пренебрежением к памяти покойного отца и сначала не может признать этого человека мужем своей матери. Но, в конце концов, примиряется с новым положением вещей.

#### **«Старшая сестра»**

Сцена разделена на две части. Слева спит молодая женщина, справа — столовая. В столовую тихо входят девушка и молодой человек. Она ищет книгу, находит ее и передает молодому человеку. Спящая женщина просыпается и окликает девушку. Разговаривая из другой комнаты, женщина не знает, что в столовой находится молодой человек. Она спрашивает сестру про ее взаимоотношения с молодым человеком. Сестра не знает, что ей ответить. Молодая женщина высказывает несколько нелестных замечаний по поводу молодого человека, чем так смутила обоих, что они вынуждены были сказать, что молодой человек здесь. Теперь сконфузилась старшая сестра.

#### **«Лекарство»**

Студентка приходит в учреждение, ведающее отпуском лекарств, и просит выдать ей редкое лекарство, необходимое для спасения больного отца. Работник, который может разрешить выдать это лекарство, на совещании и будет только завтра. Студентка просит сотрудницу выдать ей разрешение. Та долго не решается взять на себя ответственность, но, наконец, понимает серьезность положения и дает визу на отпуск этого лекарства.

#### **«Кассирша»**

Кассирша собирается на обеденный перерыв. Прибегает ее подруга и просит одолжить на полчаса деньги на покупку путевки. Кассирша дает ей эти деньги из кассы. Подруга уходит, кассирша тоже собирается уходить, как вдруг появляется ревизор и запечатывает кассу. Начинается проверка документов, и кассирша сообщает ревизору, что в кассе не хватает денег. Возвращается подруга, приносит деньги, но ревизор неумолим; кассирша в отчаянии, но подруга сообщает ревизио-

ру, что сейчас обеденный перерыв. Ревизор снимает печати и обещает вернуться после перерыва. Деньги положены в кассу.

#### **«Спортлото»**

Двое студентов живут в общежитии. До стипендии остается три дня, а денег у них уже нет. Они соображают, как им быть. Одному из них попадает газета, где напечатаны результаты очередного розыгрыша спортлото. Он берет свою записную книжку, где вложен контрольный билет лотереи. Выясняется, что он выиграл большую сумму денег. Сначала они не могут в это поверить, а затем, счастливые, начинают одеваться, чтобы пойти в сберкассу за выигрышем. Нужен паспорт, студент достает его, раскрывает и откуда выпадают две заполненные карточки. Он забыл опустить их в ящик спортлото.

#### **«На крыше»**

Сцена представляет собой крышу высокого дома. Она окружена загородкой. Девушка и юноша появляются на крыше, чтобы оттуда смотреть салют. Ей страшно. Она хватается за него. Но страх преодолевается любопытством. В ожидании салюта они рассматривают город, узнают знакомые дома и улицы. Молодой человек пытается объяснить ей в любви. Но девушка любит другого и честно признается ему в этом. Гремит салют.

#### **«Новый театр»**

Выпускники театрального института решили всем курсом ехать на периферию и организовать там новый театр. Действие происходит на квартире у молодой пары. Муж собирает свои вещи и вещи своей жены, так как на завтра назначен день отъезда. Приходит жена. Она была на показе в академический театр, где подыгрывала одному из своих сокурсников, который не может ехать с ними. Жена рассказывает мужу, что после показа главный режиссер предложил ей работать в его театре. Складывается сложная ситуация. Решение этой проблемы предлагается тем студентам, которые будут делать этот этюд.

**«Знакомство»**

Молодой человек ведет девушку знакомиться со своими родителями.

На сцене дверь квартиры родителей. Молодому человеку важно, чтобы его невеста понравилась родителям. Он внимательно осматривает ее. Предлагает снять губную помаду и причесать попроще волосы. Девушка неохотно выполняет его просьбу, но когда юноша просит, чтобы она не говорила родителям, что она уже была замужем, девушка не выдерживает и хочет уйти. Молодой человек удерживает ее, отказывается от своих просьб и они звонят в квартиру.

**«Подготовка к экзамену»**

Два студента и студентка уговорились вместе готовиться к экзаменам. Когда студентка приходит, ее ждет только один студент и говорит, что второй опаздывает. Только они начали заниматься, как студент пытается объяснить ей в любви. Студентка понимает, что он нарочно устроил так, чтобы они остались вдвоем, возмущается и уходит.

**«Бюро объявлений»**

Действие происходит перед входом в Бюро объявлений. На сцене скамейка. Обеденный перерыв. Входит девушка, садится на скамейку в ожидании конца обеденного перерыва. Входит другая девушка, читает объявление о перерыве и тоже садится на скамейку. Невольно у девушек начинается разговор. Одна грустно говорит о том, что у нее пропала собака. Другая рассказывает о том, что она снимает комнату, а сейчас завела собаку. Хозяйка требует, чтобы она съехала, и она пришла дать объявление о том, что ищет комнату, где бы могла жить с собакой. Из разговора выясняется, что собаку она нашла случайно, несколько дней назад. Первая девушка взволнованно начинает допытываться, какой породы собака, где она ее нашла, и спрашивает, как собака выглядит. Выясняется, что это ее пропавшая собака.

**«Перед подачей заявления о браке»**

Девушка заканчивает одеваться перед тем, как ехать в ЗАГС. Приходит ее жених с цветами. Просит ее дать ему паспорт и, выяснив, что она готова, идет за такси. Раздается телефонный звонок. Девушка берет трубку. Ей звонит человек, за которого она когда-то должна была выйти замуж. Но он уехал и давно не давал о себе знать. Теперь приехал и объясняет ей причину своего молчания — он был в закрытой командировке. После разговора она долго молчит. Возвращается жених, и она честно ему все рассказывает. Финал можно играть по-разному в зависимости от точки зрения исполнителей.

**«Увольнительная»**

Сцена изображает кубрик (спальню) курсантов морского училища. Курсанты заняты своими делами. Один пишет письмо, другой штопает белье, третий читает книгу и т. д. Входит отделенный. Курсанты просят его показать карточку девушки, в которую он влюблен. Он показывает фотографию и рассказывает, что девушка сегодня уезжает, но они сговорились встретиться в саду Адмиралтейства. Входит лейтенант. Курсанты выстраиваются. Лейтенант осматривает кубрик, замечает клочки бумаги около одной из кроватей, собирает бумагу, бросает ее перед строем и приказывает убрать кубрик. Лейтенант уходит. Курсанты начинают убирать кубрик, обвиняя дежурного в том, что он не следил за чистотой. Наконец кубрик убран и отделенный идет звать лейтенанта. Курсанты снова построились, лейтенант тщательно их осматривает и раздает увольнительные. Затем, сказав отделенному: «А вы в увольнение не пойдете!» — уходит. Курсанты обвиняют дежурного в том, что из-за него отделенный наказан. Дежурный быстро убегает. Курсанты постепенно расходятся. Вбегает дежурный и говорит отделенному, что он успел добежать до Адмиралтейства, нашел девушку, взял у нее адрес и том городе, куда она едет, и она обещала скоро вернуться.

**«Две сестры»**

В квартире живут мать и две ее дочери. Матери дома нет. Одна из сестер занята своим делом. Приходит другая, и рассказывает сестре, что ей передали письмо от их отца, который ушел из семьи, уехал из города и много лет не давал о себе знать. В этом письме он сообщает, что жив, приехал в их город, остановился в гостинице и хочет их видеть. Младшая сестра не против такого свидания. Старшая же решительно протестует, она напоминает младшей о том тяжелом времени, когда мать осталась одна с ними, без всякой материальной помощи. Разгорается конфликт. Выход из него предлагается найти исполнителям.

**«На рыбалку»**

На сцене муж и жена. Она занимается хозяйственными делами. Муж собирает вещи, чтобы завтра утром, в выходной день, вместе со своим другом ехать на рыбалку. Жена отговаривает его, убеждая остаться, чтобы в выходной день побыть вместе со своим маленьким сыном. Их ребенок фактически живет у бабушки, и только в субботу и воскресенье они могут брать его домой. На это муж ей отвечает, что заранее договорился со своим товарищем и не может его подвести. На этой почве возникает конфликт. Муж продолжает стоять на своем. Раздается телефонный звонок. Звонит бабушка и просит мужа поговорить со своим сыном. Мальчик спрашивает у отца, куда они завтра пойдут: в зоопарк или на каток? Не забыл ли он, что отец давно уже ему это обещал. Поколебавшись, отец соглашается провести весь день с сыном. Жена счастлива.

**«У камеры хранения»**

На сцене несколько шкафов автоматической камеры хранения. Приходит пассажир за своими вещами и выясняется, что он забыл условный номер шифра, который открывает шкаф. Он роется в карманах, надеясь найти записанный номер. Но все безрезультатно. Он звонит по телефону-автомату приятелю, у которого остановился, и просит найти коробку от папирос, на которой был за-

писан номер. Но коробку уже выбросили. Поезд скоро уходит. Пассажир, говорящий по соседнему телефону-автомату, слышал весь этот разговор и рекомендует обратиться к дежурному по камере хранения, который в это время проходит мимо. Первый пассажир бросается к нему и умоляет открыть шкаф. Тот предлагает составить акт и начинает задавать пассажиру вопросы: какой чемодан, что в нем лежит, и каким поездом он уезжает. Тот отвечает на все вопросы и говорит, что поезд уходит в 11 часов 50 минут. Тут его осеняет, что число он поставил на время отхода своего поезда — 1150. Быстро открывает шкаф, берет чемодан и убегает.

#### **«В отпуск»**

Муж и жена собираются на юг в отпуск. Они молодые специалисты, денег у них не очень много. Они собирают вещи и начинают подсчитывать деньги. Часть денег они должны заплатить за ремонт нижним жильцам, так как недавно они забыли закрыть кран в ванне и залили нижнюю квартиру.

Оставшихся денег им явно не хватит до конца отпуска. Тогда они решают ехать и заплатить за ремонт после возвращения. Жена укладывает последние вещи, идет на балкон, где у нее висит новый купальник. Возвращается в ужасе: купальник ветром отнесло на нижний балкон к тем самым соседям, которых они залили водой. Никто из них не хочет идти к соседям. Наконец, муж уходит. Довольно быстро возвращается, берет деньги, опять уходит. Возвращается с купальником. Но денег на отпуск не хватает. Ищут выход. Она предлагает поехать к маме и занять у нее деньги.

#### **«Посылка»**

В общежитии живут два студента из одного города. Одному из них приходит посылка. Они с радостью начинают ее разбирать. В посылке оказывается письмо, которое они откладывают в сторону, продукты и на дне пара новых ботинок. Хозяин примеряет туфли, но, увы, они ему малы. В это время к ним приходит их однокурсник. Он видит ботинки, просит разрешения их примерить

(он давно мечтал купить такие же). Они ему хороши. Он просит продать их. Хозяин соглашается. Счастливец, не снимая ботинок, уходит за деньгами, студенты накрывают на стол и начинают читать письмо. Им пишут много интересного об их общих знакомых. В конце письма приписка о том, что ботинки предназначаются второму студенту (мама посылает их ему с оказией). Входит обладатель туфель. Ему сообщают о недоразумении и предлагают отдать ботинки хозяину. Он расстроен, но ему предлагают сесть за стол и пить чай с присланными сладостями.

#### **«На бульваре»**

Раннее утро. На скамейке спит парень. Мимо идет девушка, видит спящего и узнает в нем своего брата. Она будит его и начинает ругать за то, что он после ссоры с отцом ушел из дома и несколько дней они не могли его найти. Тот оправдывается. Но сестра сообщает, что у мамы от волнения был сердечный приступ и она сейчас лежит дома. Он понимает, что совершил оплошность, и вместе с сестрой идет домой.

#### **«По грибы»**

Он и она гуляют по лесу и собирают грибы. У них возникает спор: в какую сторону дальше идти. Спор перерастает в ссору и они расходятся в разные стороны. Раздается крик. Девушка нечаянно попала в яму и подвернула ногу. Он бежит к ней, подхватывает на руки и сажает на пенек. Рвет носовой платок, делает ей перевязку. Происходит их примирение, но идти дальше она не может. Он хочет пойти за помощью. Она его не отпускает, боясь остаться одна. Неожиданно из кустов выходит кто-то из друзей, и они помогают девушке добраться до дому.

#### **«Цветы»**

Усталая после работы жена делает уборку квартиры. Раздается звонок и посыльный приносит красивую корзину цветов. Посыльный просит расписаться в квитанции. В ней значится их адрес и их с мужем фамилия. Она очень рада, расплачивается с посыльным, и тот уходит.

Жена строит догадки: откуда цветы, кто мог их прислать? Приходит к выводу, что это подарок мужа. Она берет корзину и уносит ее в другую комнату. Возвращается нарядно одетая, усталости как не бывало. Накрывает на стол и ждет мужа. Он приходит, недоумеает. Она же загадочно молчит и предлагает ему сесть за стол. Он с удовольствием ест, но все же интересуется, по какому поводу праздничный ужин? Тогда жена вносит корзину с цветами. Муж радостно говорит: «Хорошо, что вовремя прислали цветы, ведь завтра мы провожаем на пенсию нашу дорогую Марию Ивановну!»

#### **«Курсовой проект»**

Он и она студенты. Ранним утром они заканчивают свои курсовые проекты, которые им днем надо сдать. Его проект уже готов. Она заканчивает свой. Он предлагает ей протереть чертеж белым хлебом, чтобы стереть следы карандаша. Берет кусок белой булки и начинает ею протирать чертеж. И, о ужас! Хлеб был с маслом. Чертеж испорчен. Она в отчаянии. Он предлагает ей свой чертеж: пусть лучше он получит двойку и сдаст этот предмет через некоторое время. Она не соглашается, берет чертеж, чтобы рассказать преподавателю всю правду. Они вместе уходят.

#### **«Ситуация»**

Пустая квартира. Входит молодой человек, осматривается и проходит в соседнюю комнату. Что-то там делает. Через паузу входит девушка с ключами и вещами. Она здесь живет, а сейчас вернулась с юга. Вдруг слышит, что в квартире она не одна, подсматривает в другую комнату, видит, что там происходит и решает бежать из квартиры, но не успевает, так как входит юноша из соседней комнаты с шубой в руках. Шуба ее сестры. Она прячется. Юноша кладет шубу, так как хочет положить ее в пакет или завернуть во что-то. Он явно торопится. Она все это видит и решает, что шубу нельзя отдавать «вору», за которого она принимает юношу. Она бросается, хватая шубу, с криком бросается к выходу. Парень ее перехватывает, пытается ей объяснить, что ключи ему

дала ее сестра и послала за шубой. Она учится в театральном училище, играет дипломный спектакль, ей нужна шуба, а она не успела за ней съездить и попросила это сделать первокурсника, поэтому наша девушка его не знает. Постепенно все выясняется, и девушка отдает ему шубу после звонка в институт и выяснения личности юноши.

### «В купе»

В купе входит молодой человек. Он чем-то расстроен. Находит свое место, ставит на верхнюю полку чемодан и другие вещи, выходит из купе. В купе входят две девушки. Они едут домой на каникулы. Располагаются, решают поесть. Одна готовит еду, вторая приносит белье и хочет им застелить полки. Одежда, матрацы и подушки лежат на второй полке. Она тянет комплект постели и случайно падает чужой чемодан. Когда она его поднимает, то слышит, как там что-то гремит. Девушки понимают, что при падении в чемодане что-то разбилось. Что делать? Они ставят чемодан на место и спорят: признаваться или нет? Поезд пошел, в купе возвращается молодой человек. Он не очень хочет вступать с ними в общение. Они предлагают ему с ними поесть — он отказывается. Девушки никак не решаются открыть, что они случайно уронили его чемодан и что-то разбили. Приносят чай, все садятся за столик. И тут парень говорит, что он едет на серебряную свадьбу своих родителей, купил дорогую хрустальную вазу и в зале ожидания случайно уронил ее на каменный пол и разбил. Он открывает чемодан, и девушки видят, что там гремели осколки. Девушки радуются, что они не виноваты.

### «В загс»

Дома у жениха. Жених и два его друга собираются в загс. Ждут машину. Жених одевается, один из друзей звонит в бюро заказов — машина задерживается и они могут опоздать. На столе лежат в коробочке кольца. Второй приятель в ожидании отъезда открывает коробочку и рассматривает кольца, решил примерить одно, надел на палец и... Пришла машина, надо выезжать, а кольцо

с пальца не снимается. Палец опух. Ни вода, ни мыло — ничего не помогает. Они ошеломлены — что же делать? Ищут выход, каждый предлагает свое, но что бы ни делали, кольцо не снимается. Появляется шофер — у него на руке кольцо. Ребята уговаривают его дать на время свое кольцо. Найдя выход, собираются в загс, берут цветы. И вдруг тот, кто надел кольцо и безуспешно пытался его снять, снимает кольцо. Все кончается благополучно.

### «Новоселье»

Молодая девушка получила однокомнатную квартиру и справляет новоселье. На сцене большой стол, накрытый для приема гостей, молодая хозяйка заканчивает сервировку стола. Раздается звонок. Входят двое незнакомых людей и говорят, что прочли объявление о сдаче внаем этой квартиры. Хозяйка растеряна и объясняет, что это ошибка и никакого объявления она не давала. Они огорченные уходят. Только она собирается приняться за дело, как снова звонят. Входит молодой человек и происходит тот же разговор. Хозяйка начинает сердиться, а молодой человек в свою очередь уверяет ее в своей платежеспособности. Но ему тоже приходится уйти. Наконец, приходят гости — ее подруги и двое молодых людей. Женщины уходят на кухню. Снова звонок. Входит очередной желающий снять квартиру. Друзья, сочинившие весь этот розыгрыш, предлагают пришедшему осмотреть квартиру, подтверждая, что квартира сдается. Он, довольный, начинает осматривать квартиру, и тут входит хозяйка с подругой. Происходит объяснение. Она, доведенная до слез, категорически просит незнакомца уйти. Он очень огорчен. Но друзья сознаются в своем розыгрыше и, желая всех примирить, просят всех за стол.

\* \* \*

В результате работы над этюдами студенты должны понять на практике, что такое действия «от себя» («я» в предлагаемых обстоятельствах), что такое орга-

ника действия, что такое внутреннее сценическое самочувствие. Они должны воспитать в себе чувство правды, которое не позволит ни наигрывать, ни представлять, ни терять сценическую серьезность и увлеченность действием. Студенты уже на практике ощутили, что к этюду нельзя приступать без серьезной подготовки, без создания предлагаемых обстоятельств и линии действий.

Для них стало ясно, что только овладение элементами актерской техники даст им возможность быть живыми людьми на сцене — действующими, думающими и чувствующими.

Начальные упражнения и этюды должны помочь студентам укрепиться в правильном внутреннем сценическом самочувствии и развить умение устранять ошибки, возникающие в этом самочувствии во время действия.

Упражнения приучают студентов к творческой дисциплине, вниманию к работе товарища, помогают ощутить себя членом дружного театрального коллектива.

Стимулируя творческое воображение, этюды воспитывают художественный вкус, непримиримость к наигрышу и театральным штампам. Они должны выявить индивидуальность студентов, усилить их темперамент, убрать излишнюю нервность.

Развивая наблюдательность студентов, этюды вызывают жажду творчества. Но само внутреннее сценическое самочувствие еще не создает художественного образа. Оно только подготавливает актера к работе над ролью, поскольку он строит сценический образ на основе своего актерского материала, приспособляя к чужой жизни свои собственные чувства и мысли.

«Такое внутреннее сценическое самочувствие нам до последней степени необходимо на подмостках, так как только при нем может совершаться подлинное творчество. Вот почему мы исключительно высоко ценим внутреннее сценическое самочувствие. Это один из тех главных моментов в процессе творчества, для которого разрабатывались элементы.

Какое счастье, что мы располагаем психотехникой, могущей по нашему велению и произволу создавать внутреннее сценическое самочувствие, которое прежде являлось к нам лишь случайно, как «дар от Аполлона»\*.

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 320.

# ЧАСТЬ II



## ВВЕДЕНИЕ

На протяжении первого года воспитания начинающий актер осваивает элементы сценического действия, овладевает искусством управлять ими и соединять в единое действие и сценическое самочувствие, без которого невозможно актерское творчество.

На втором году обучения мастерству проводятся упражнения, которые должны подвести начинающего актера к созданию сценического образа через перевоплощение. Эти упражнения также являются сценическими этюдами, но значительно более сложными. Только после того, как будущий актер научится вносить в свое творчество жизненные наблюдения, начинается работа над первой ролью.

В своей педагогической деятельности по мастерству актера в Театральном училище им. Б. В. Щукина при Государственном академическом театре им. Евг. Вахтангова я пользовался теми методами работы над ролью, которые приобрел, учась у Евгения Багратионовича.

Е. Б. Вахтангов рассматривал театральное обучение как воспитание актера-художника. В процессе этого воспитания каждый учащийся, постигая элементы актерского мастерства, вырабатывает свой метод работы над ролью,

близкий его творческой индивидуальности. Один актер идет от внутреннего к внешнему, другой — от внешнего к внутреннему, для третьего ближе пластическая сторона роли, а для четвертого — слово, музыка речи, пятый отталкивается от непосредственных жизненных наблюдений — и так без конца, важно только, чтобы внешнее и внутреннее гармонично слились в создаваемом образе.

«Актер должен жить своим собственным темпераментом, — говорил Е. Б. Вахтангов. — Нужно, чтобы мы слышали ваш собственный голос, вашу кровь, ваши нервы»\*.

Мы знаем, что многие талантливые актер играли Гамлета, но каждый играл его по-своему — воплощая образ, созданный Шекспиром, но выдвигая на первый план те черты характера, какие ему казались наиболее полно выражающими сверхзадачу роли, т. е. толковали образ согласно своей артистической индивидуальности.

Знаменитый исполнитель роли Гамлета на русской сцене Павел Мочалов играл его человеком могучих страстей и чувств, что вполне соответствовало Шекспиру и индивидуальности актера. Известный немецкий актер Сандро Моисеи в своем исполнении выдвигал на первый план человеческую доброту и гуманизм Гамлета, что также соответствовало образу шекспировской трагедии.

Английский актер Пол Скофилд создал образ философа, мыслителя, акцентируя эту сторону образа Гамлета.

Советский актер Иннокентий Смоктуновский выдвинул, как нам кажется, на первый план стремление Гамлета к свободе.

Так как актер строит сценический образ на основе собственных чувств и переживаний, аналогичных чувствам и переживаниям своего героя, этот образ будет наполнен его собственным темпераментом, ибо никакого другого он проявить не может, если будет хоть сколько-нибудь искренен.

---

\* *Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 306.*

«Никогда не теряйте себя самого на сцене. Всегда действуйте от своего лица человека-артиста»<sup>\*</sup>, — пишет К. С. Станиславский. Это замечательное требование можно выполнить, когда актер действует в образе, найдя в себе необходимые элементы для роли и развив те, которых не хватает для полного раскрытия характера.

Как же развить в себе черты, которых недостает для выявления характера образа? «Вообще, во всяком человеке есть — это уже старо — все черты человеческой сущности. Каждый из нас может найти в себе и героя, и труса, и шельму, и честного человека, и хитрого, и доверчивого, и умного, и глупого, и любящего, и холодного»<sup>\*\*</sup>, — пишет В. И. Немирович-Данченко.

Те черты, которые наиболее развиты, характеризуют личность человека. Мы называем добрым того, кто совершает добрые поступки, но это совершенно не значит, что он добр всегда и не может быть злым. Если актеру, который по своему характеру добрый, приходится играть злого, то ему нужно вспомнить те немногие моменты, когда он бывает злым, и постараться развить эти качества до степени необходимости по роли. Во многих случаях этот процесс совершается сам собой, бессознательно.

Правда, иногда роль не удастся из-за отсутствия внутренних данных. «Большая разница искать в себе и выбирать из себя аналогичные с ролью чувствования или оставлять себя таким, как есть и изменять роль, подделывая ее под себя»<sup>\*\*\*</sup>, — пишет К. С. Станиславский.

Художественный образ — это сгусток типических черт, наиболее ярко выражающий какое-либо явление жизни, в котором отброшено все несущественное для идеи автора. А сценический образ — это живой человек, созданный совместным творчеством драматурга и актера, существующий только во время репетиции и спекта-

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 227.

<sup>\*\*</sup> Немирович-Данченко В. И. Статьи, письма. С. 200.

<sup>\*\*\*</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. М.; Л.: Искусство. Ч. II. С. 36.

кля и воплощающийся через характерность, действие, поступки, слово. Сценический образ возникает с момента перевоплощения актера в действующее лицо пьесы. В результате актер, действуя от своего лица в образе, искренне живет не своей, а чужой жизнью и получает удовлетворение от такой возможности правдиво жить чужой, сценической жизнью.

Как мы уже говорили, Е. Б. Вахтангов самым главным считал воспитание актера-художника, формирование его творческого мировоззрения. Вместе с развитием мировоззрения постигаются и те качества, которые необходимы молодому актеру, овладевающему мастерством.

Каждый постигающий мастерство актера должен найти и выработать свой способ подхода к работе над ролью. Помощь педагога заключается в подготовке ряда упражнений, подводящих студентов к самостоятельному овладению теми элементами, из которых складывается сценический образ.

На первых порах у некоторых студентов, в случае, если роль, которую они готовят, исполняется известным актером, возникает желание посмотреть его игру. Мы удерживаем учащихся от этого, предлагая сначала самостоятельно сыграть роль, а уже потом пойти и посмотреть, как играют ее профессиональные актеры.

Все воспитание молодого актера должно быть направлено к тому, чтобы развить в нем вкус к самостоятельному творчеству, собственному видению жизни, умению находить в ней материал для творчества. Ведь актеры, по словам Шекспира, зеркало и краткая летопись своего времени».

Для того чтобы отразить как в зеркале и описать жизнь своего времени актер-художник должен быть занят неустанными поисками новых путей в искусстве, должен уметь увидеть то новое, что непрерывно рождается в нашей жизни. Если предварительная работа над ролью выливается в художественное исследование жизни, осмысление ее процессов, людских характеров и судеб,

актер сможет подойти к роли не от выработанных театральных приемов, а от своего жизненного опыта, от своей индивидуальности. Результатом такого подхода к творчеству является самостоятельно созданный характер, несущий новые черты современного человека или выделяющий в образах прошлого те черты характера, которые ближе и понятнее современному зрителю.

## РАЗВИТИЕ НАБЛЮДАТЕЛЬНОСТИ

Природа от своих бесчисленных щедрот  
Особые черты всем людям раздает.  
Но подмечает их по взгляду, по движеньям лишь тот,  
Кто наделен поэта острым зреньем.

*Н. Буало-Депрео*

Как уже говорилось, на протяжении первого года занятий в нашем театральном училище учащиеся осваивают существо элементов сценического действия, овладевают искусством управлять ими и соединять в единое действие и сценическое самочувствие, которое является наилучшим условием актерского творчества. Овладевая органикой, логикой и последовательностью сценического действия, учащийся постигает, что такое действовать от себя, т. е. поступать на сцене так, как ему лично свойственно в тех обстоятельствах, с которыми он столкнулся. Но овладеть сценическим самочувствием и органическим действием от своего лица еще недостаточно для создания художественного образа.

Это только рабочее самочувствие, начальная ступень на пути к созданию образа, та предпосылка, которая создает творческую атмосферу как во время занятий и репетиций, так и во время исполнения ролей в спектакле. На втором году обучения актерскому мастерству проводится целый ряд упражнений, которыми начинается подход к перевоплощению.

Под перевоплощением мы понимаем умение актера глубоко постичь внутренний мир действующего лица пьесы, слиться с ним, жить его мыслями, поступками, интересами, стремлениями, а также верно воплотить облик, движения, жесты, манеру говорить, возраст, национальность, социальное положение, профессию и индивидуальные особенности изображаемого человека. Короче говоря, умение жить жизнью персонажа пьесы.

Для того чтобы показать на сцене типические черты, ярко раскрывающие данное явление жизни, актер должен обладать высокой степенью наблюдательности.

«Есть люди, — пишет К. С. Станиславский, — которые от природы обладают наблюдательностью. Они, помимо воли, подмечают и крепко запечатлевают в памяти все, что происходит вокруг. При этом они умеют выбирать из наблюдаемого наиболее важное, интересное, типичное и красочное... К сожалению, далеко не все обладают таким необходимым для артиста вниманием, находящим в жизни существенное и характерное»<sup>\*</sup>.

К счастью для артистов, при помощи ряда упражнений и направления внимания на изучение жизни можно развить артистическую наблюдательность и научиться находить в жизни нужный для творчества материал.

Остроту наблюдательности можно развить, если студент усилит внимание к объекту наблюдений своим воображением и интуицией: «...задайте себе вопросы и честно, 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 характеризуют их владельца. Определяйте назначение комнаты, предмета. Спрашивайте себя и отвечайте: почему так, а не иначе расставлена мебель, те или другие вещи, и на какие привычки владельца они намекают»<sup>\*\*</sup>.

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 125.

<sup>\*\*</sup> Там же. С. 128.

Сценический образ нельзя рассматривать как портрет и стараться показать характер в неподвижности только через грим и костюм. Образ приобретает законченное выражение в действии, в диалектическом развитии, поэтому учащиеся должны направить свое внимание на наблюдение за типичным поведением людей разных общественных положений. «Всматривайся во все слои общества без всякого предубеждения к тому или другому и увидишь, что везде есть и хорошее и дурное, — и это дает возможность при игре каждому обществу отдать свое, то есть: крестьянином ты не будешь уметь сохранить светского приличия при полной радости, а барином во гневе не раскричишься и не размахнешься как крестьянин», — писал М. С. Щепкин своему ученику С. В. Шумскому, характеризуя наблюдения актера прошлого века.

Так же как и характер, типические черты принадлежности людей к определенной социальной группе выражаются не только в облике действующего лица пьесы, но главным образом через его поступки. В комедии Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» Журден одет в дворянский костюм, его обучают хорошим манерам, танцам, фехтованию и философии, но эти внешние признаки принадлежности к дворянству не в состоянии изменить психологии и логики поступков разбогатевшего мещанина. В инсценировке романа М. Твена «Принц и нищий» принц, одетый в лохмотья нищего и находящийся в его положении, не теряет ни своих аристократических взглядов, ни манер.

Но одних наблюдений и литературных примеров недостаточно для глубокого знания жизни. Учащийся получит гораздо больше впечатлений от активного общения с людьми как в домашней обстановке, так и на производстве. Актер должен выработать в себе общительность, любовь к людям, желание узнать их поближе, войти в сферу их интересов, завоевать их откровенность.

Новые книги, спектакли, картины, музыка, гастроли зарубежных деятелей искусства также способствуют раз-

виту наблюдательности. Живое общение с товарищами, наделенными от природы даром наблюдательности, также развивает зоркость и позволяет по-новому взглянуть на знакомые вещи и подметить в них характерные черты, не замеченные раньше.

Путем специальных упражнений студент вырабатывает способность постоянного и творческого наблюдения жизни, которая должна впоследствии перейти в бессознательную привычку и стать частью метода работы над ролью для всякого актера.

Необходимо, начиная с простейших упражнений, терпеливо и последовательно развивать и вырабатывать свой метод наблюдения, но наблюдения должны вестись так, чтобы человек не подозревал, что за ним наблюдают, иначе он обидится, замкнется, испугается. Свое намерение актер должен спрятать так глубоко, чтобы наблюдаемый мог видеть на лице собеседника только сочувствие и заинтересованность.

В воспоминаниях об актере А. П. Ленском есть рассказ о том, как он, готовя роль, весь отпуск не отходил от того человека, который был для него объектом наблюдения. Он дружил с ним, гулял, беседовал, а сам с увлечением наблюдал и черпал материал для своей роли. Его новый друг не подозревал о том, какой он дал богатый материал для образа. При этом Ленский не фальшивил, а действительно подружился с этим человеком.

Но наблюдения над одним человеком еще не дадут полноценного материала для типических черт образа. Искать типические черты необходимо у многих людей того круга, к которому принадлежит персонаж пьесы, и эти типические черты должны соединиться в одном сценическом образе, который от этого становится живым, выразительным и многогранным, а не копией одного человека.

Вот что пишет В. И. Качалов о своей работе над ролью Барона в пьесе М. Горького «На дне»: «Помогли мне живые модели, те подлинные босяки, которых я встречал на московских улицах около „питейных заведений“,

церквей и кладбищ. Но больше всего помогали мне в моей работе живые модели подлинных аристократов, с которыми я специально ближе знакомился для моего Барона и мысленно переодевал их в босяцкие отрепья. Например, грассирование буквы «р» я взял у графа Татищева (известного московского адвоката) и у камер-юнкера Нелидова (бывшего управляющего труппой Малого театра). У первого еще взял манеру часто оправлять галстук, снимать и надевать перчатки. У второго, кроме грассирования, еще хриплый, гортанный и высокий тембр голоса и манеру публично маникюрить свои ногти, в задумчивости и на большом серьезе наводить на них глянец обшлагом пиджака. У князя Бярятинского, мужа актрисы Яворской, я взял «гвардейскую» походку и манеру ковырять мизинцем в ухе. Так с миру по нитке я собирал и лепил внешний образ. Ну, а внутренний образ, вся внутренняя сущность Барона, все его поведение — это все было дано в пьесе автором. Но и в других ролях мне удавалось прийти к нужной внутренней характеристике от внешних наблюдений над окружавшими меня людьми, над живыми моделями».

Прежде чем приступить к работе над ролью, мы проводим с будущими актерами ряд упражнений по воспитанию наблюдательности, которые приучают их подмечать и воплощать то интересное и типическое, что ярче всего выражает сущность и содержание виденного. Наши студенты получают задания во время летних каникул понаблюдать (разумеется, незаметно!) за интересными, с их точки зрения, людьми: как они ходят, сидят, смотрят, думают, едят, выбирают вещи, приводят себя в порядок перед зеркалом, платят деньги, слушают разговоры, музыку, пишут письма, стоят в очереди — словом, как проделывают небольшие физические действия. Студенты должны запомнить и воспроизвести интонацию, акцент, особенности построения фразы.

К началу занятий учащиеся подготавливают этюды на основе своих наблюдений. Этюды не должны быть

простым копированием виденного, а попыткой понять и воспроизвести характер заинтересовавшего их человека, его отношение к окружающему миру, к жизни.

Для того чтобы приблизиться к изображаемому образу, актеру необходимо найти в своем теле, голосе, манерах такие изменения, которые соответствовали бы пластике речи и внутренней жизни изображаемого персонажа.

На первых порах мы проводим ряд упражнений. Например, воспроизведение походки разных людей. Выполняя задание, студенты обращают внимание на положение ступней человека при ходьбе: развернуты носки, параллельны или направлены внутрь (последнее создает «глупую» походку). Они смещают центр тяжести своего тела, наклоняют корпус при ходьбе вперед или назад, опускают или поднимают плечи, ставят при ходьбе ногу на каблук или идут с носка. Обращается внимание на положение рук при ходьбе, на то, согнутые или прямые ноги у идущего. Если студент ищет походку пожилого человека, он должен обратить внимание на ограниченность движений и осанку, свойственные пожилому или старческому возрасту, медленный ритм ходьбы. Если ищет походку молодого человека, должен поймать легкость и широту. По-разному ходят больные и здоровые, люди разных темпераментов и т. д. Но при всем этом нужно помнить, что человек не думает о том, как он ходит. Он свыкся со своей походкой, не смотрит на себя со стороны, не поправляет себя.

Такие упражнения дают учащимся возможность приобрести технические приемы, которые помогут им в дальнейшей работе над образом.

Затем учащиеся получают задание подсмотреть в жизни и показать на уроке походки трех разных людей. Вначале их внимание привлекают острохарактерные походки: древних старушек, стариков, толстых, хромых, подслеповатых, близоруких и т. п.

Например, одна студентка показывала бойкую деловую походку старушки, энергично спешащей куда-то

с максимальной скоростью, на какую способен старый человек.

Второй показ студентки — походка пожилой женщины, идущей с палкой. Ее трясущаяся голова наклонена вперед, ноги шаркают по тротуару.

Третий показ — походка усталой женщины, нагруженной покупками. У нее много пакетов, она останавливается отдохнуть, проверяя, не потеряла ли чего-нибудь из своих покупок.

После показа острых характеристик мы просим учащихся понаблюдать за людьми, на первый взгляд обладающими обычной походкой, и подметить характерные особенности их ходьбы.

Здесь начинаются первые трудности. Часто слышишь; «Наблюдая, наблюдал, но ничего характерного не заметил». В таких случаях советуем опять начать с мелочей: подметить, как человек держит руки, положение его ног, ритм походки и т. д. Учащиеся внимательно приглядываются к людям, находят какую-нибудь их характерную черту, за ней другую, и вскоре могут поделиться результатом наблюдения.

Например, один из учащихся показывает:

а) как человек, который засиделся в учреждении, тяжело дыша, медленным шагом переходит улицу, размахивая пухлым портфелем;

б) как молодой человек, доедая мороженое и стараясь не закапать пассажиров, ловко проходит, чтобы сесть в трамвай;

в) как человек не торопясь идет по улице, сосредоточенно читая свежую газету.

К таким упражнениям относится задание показать трех разных людей в кафе (реквизит готовят к этюду заранее).

Один из учащихся выбрал для показа разных по характеру людей, которые едят в кафе:

а) человека, сидящего на кончике стула и читающего книгу; когда ему подают еду, он начинает глотать, не отрываясь от книги и не чувствуя вкуса пищи;

б) человека, педантично и брезгливо вытирающего ложку и вилку, долго нюхающего еду, привередливо относящегося к блюдам, которые он ест;

в) человека, быстро и жадно поедающего то, что ему подают, вытирающего хлебом тарелки и удовлетворенно ковыряющего в зубах обломанной спичкой.

Другой, реализуя наше задание, данное всем студентам, показывает характерное поведение трех слушателей музыкального концерта:

а) человека, которому скучно слушать серьезную музыку; его клонит ко сну, борьба со сном становится его главным занятием во время концерта;

б) человека музыкального, сосредоточенно слушающего, наслаждающегося тонкостью исполнения, его прищуренный глаз прикован к эстраде;

в) человека, более занятого соседкой, чем музыкой.

Мы даем задание подсмотреть и показать, как три человека получают по почте письма до востребования.

Один из студентов показывает:

а) молодого человека, радующегося, что пришло письмо — он старается угадать, от кого оно, затем быстро рвет конверт и, улыбаясь, пробегает глазами содержание письма;

б) солидного гражданина, который, взглянув на конверт и определив, кто писал, небрежно бросает его в портфель — очевидно, он ждал другого письма;

в) человека, который, получив письмо, уютно устраивается на скамейке, долго и с удовольствием читает, одобрительно покачивая головой и удивляясь прочитанным новостям.

Двое студентов по заданию были в загсе и показали результаты своих наблюдений;

а) он и она пришли подать заявление о вступлении в брак. Парню не хочется подавать заявление, и он уговаривает девушку прийти завтра. Девушка, обижается и что-то шепчет на ухо парню, тот немного колеблется, затем садится рядом с ней, тоскливо ожидая своей очереди;

б) очень молоденькая девушка стесняется и скромно садится на кончик стула, боясь поднять глаза. Жених гордится своей невестой, торжественно смотрит по сторонам, старается ее развеселить и ободрить;

в) едва успев войти, парень говорит девушке, что ему хочется покурить и уходит, вытащив папиросу. Девушка принимает гордую позу, чтобы не показать, что страдает от бестактности жениха. Тот возвращается, роется в карманах и сообщает ей, что забыл дома паспорт. Девушка, похлопывая рукой по сумочке, говорит, что его паспорт у нее. Парень кивает головой, вытаскивает новую папиросу и уходит курить. Судя по деловитости, он в загсе не в первый раз.

Назначая сначала сами места наблюдений для будущих актеров, мы стараемся выбирать те, где человек раскрывается наибольшим образом, где он становится самим собой. Но мы совершенно не можем предусмотреть, что студенты выберут для наблюдения и как они свои наблюдения покажут. Это плод творчества самих учащихся.

После таких первоначальных упражнений и этюдов учащиеся начинают сами выбирать не только людей, но и место наблюдений. Последующий показ этюдов на основе наблюдений дает возможность выяснить, насколько будущие актеры научились следить за логикой и последовательностью физических действий людей, улавливать оценку событий со стороны наблюдаемых, насколько удастся им воспроизводить внутреннюю жизнь и характер человека.

Вот примеры таких показов.

#### **«На почте»**

Женщина приходит на почту с девочкой лет двенадцати. Она оставляет ее у стола стеречь пакеты, а сама уходит за бланком, затем начинает писать телеграмму. Девочка сначала жмет к матери, потом осваивается с обстановкой и отходит, рассматривая плакаты на стенах. Мать, не видя девочки, пугается, начинает ее искать, но не решается отойти от своих пакетов. Девочка воз-

вращается, мать, в сердцах делая ей выговор, размахивает рукой и сажает кляксу на телеграмму. Она обвиняет девочку в том, что по ее вине посадила кляксу и надо все переписывать. Девочка обижена и не понимает, за что ей сделала выговор мать.

В этом этюде студентки сумели верно передать физические действия и логику поступков уставшей и от этого раздраженной женщины, любопытство и непосредственность девочки.

#### **«В самолете»**

Молодой человек впервые летит в самолете. Вначале он храбрится, не желая показать соседям, что побаивается предстоящего полета. Но вдруг ему стало плохо. Все его силы уходят на борьбу с неприятным состоянием. Он пытается встать, но не может, ибо забывает, что пристегнут ремнем безопасности. Наконец отстегивается и, пошатываясь, отправляется в хвост самолета.

Студенту удалось убедительно и органично воплотить поведение и физическое самочувствие человека, впервые попавшего на самолет.

#### **«Концерт»**

Деревенская девушка смотрит концерт на открытом воздухе. Ее яростно кусают комары, но она, машинально отмахиваясь от них, не отрывает глаз от сцены. В конце концов она снимает платок и, покрыв им руки и ноги, досматривает номер. Затем бурно аплодирует.

#### **«В фойе»**

Молодые люди причесываются у зеркала в фойе театра. Один, очевидно, считает, что очень хорош собой. Подойдя к зеркалу, он остается доволен осмотром: сделав несколько веселых гримас, чуть поправляет прическу, покупает программу и уходит в зрительный зал.

У второго дремучий лес непокорных волос. Он достаёт расческу и с трудом раздирает волосы, стараясь создать хоть какую-то видимость прически. Но волосы слишком густы, и ему ничего не удастся сделать с непокорными вихрами. С огорченным видом он идет в зрительный зал.

У третьего расчески нет. Он, оглянувшись по сторонам и убедившись, что поблизости никого нет, плюет на ладони и укладывает свои волосы.

### **«Телефонный разговор»**

Аспирант с трепетом звонит по телефону своему профессору. Профессора нет дома, и молодой человек ведет разговор с его женой, пытаясь узнать, известно ли ей что-нибудь о его академических делах.

В этом этюде студенту удалось передать черты заискивающего аспиранта.

### **«В сквере»**

К скамейке подходит, едва сдерживая слезы, молодая женщина. Она садится и, чтобы успокоится, закуривает сигарету. Но, как только она начинает вспоминать события дня, слезы снова подступают ей к горлу. Наконец она не может больше сдерживаться и начинает плакать. Но боясь, что ее увидит кто-нибудь из знакомых, женщина встает и уходит, вытирая слезы. (Когда эта же студентка показывала, как плачет деревенская девушка, узнав, что ее мать в больнице, ей удалось передать совсем другой характер плача.)

### **«Цыганка»**

Цыганка останавливает прохожих и предлагает им погадать. Затем, уговорив, гадает по руке, стараясь по выражению лица понять, попала ли она на верный путь, может ли продолжать нехитрыми приемами выманить деньги.

Студентка, показывающая гадалку, уловила и акцент, и темперамент цыганки, и характерные для гадалки действия, ее жесты и пластику.

### **«В театре»**

Полный гражданин перед началом спектакля с трудом протискивается, поддерживая полу пиджака, между рядами на свое место. Усевшись и отдышавшись, он начинает робко разглядывать соседей. По-видимому, недалеко от него сидит красивая женщина, которая приводит его в смущение. Чтобы отвлечься, он начинает изучать программу, но глаза его невольно обращаются

к красавице. Наконец, гаснет свет, открывается занавес, и наш зритель весь превращается во внимание. Он возмущается предательством злодея, смеется над трюками комика и проливает слезу над страданиями героини. Акт кончается, наш зритель бурно выражает восторг, вытирает платком глаза и, проверив, не потерял ли кошелек, отправляется в буфет, опять с трудом протискивая свой живот между рядами и наступая на ноги соседям.

Студент в этом этюде передавал поведение человека, приехавшего издалека и редко бывающего в театре.

#### **«Арбузы»**

Человек купил два больших арбуза и неловко несет их в обеих руках. Подойдя к подоконнику, он укладывает на него оба арбуза и достает авоську. Но подоконник крутой и арбузы с него скатываются. Поддерживая один арбуз коленом, гражданин укладывает второй в авоську. Это «сложное предприятие» с трудом ему удается. Но когда он пытается уложить в авоську арбуз с подоконника, арбуз падает на тротуар и раскалывается. (Этот показ был осуществлен при помощи беспредметных действий, т. е. арбузов и авоськи не было и все действия производились по памяти физических действий, т. е. так, как если бы они были.)

#### **«Экскурсовод»**

Экскурсовод (женщина) читает лекцию группе в картинной галерее. Содержание картин ей хорошо известно, она на них не смотрит и повторяет заученный текст, составляя слушателей так, как ей удобно. Во время лекции она рассматривает, как одеты женщины в ее группе и, не прерывая объяснений, как бы случайно, ощупывает материал кофточки на одной из них (разумеется, делая это незаметно).

Некоторые наши студенты выбирают объектом своих наблюдений животных.

Последующий показ этюдов на основе наблюдений за животными, как мы заметили, способствует преодолению скованности начинающих актеров, развивает их творческую фантазию. Технические приемы показа жи-

вотных могут пригодиться, когда актерам придется играть в сказках.

Вот два этюда на эту тему.

#### **«Петух»**

Петух спит на насесте. Он просыпается, хлопает крыльями, потягивается и кричит свое «кукареку». Затем спрыгивает с насеста и оглядывает, все ли в порядке в его владениях. Медленно, выбрасывая характерным движением ноги вперед, он ходит по двору в поисках завтрака. Найдя еду, быстро клюет ее. Насытившись, начинает чистить свое оперение. Затем, ласково кудахтая, он начинает подбираться к одной из кур... как вдруг, о ужас! На дворе появляется соседский петух. Гнев охватывает нашего петуха, подбежав к противнику, наклонив голову, он начинает кружиться вокруг него. Боевой прыжок — и соседский петух обращен в бегство. Наш петух горделиво оглядывается, хлопает крыльями и поет свое победное «кукареку», оповещающее весь мир о торжестве над врагом. Наконец, день, полный треволнений, окончен, петух снова забирается на насест, глаза его смыкаются, он находит удобную позу и засыпает.

Студент в этом этюде удачно подметил пластику, смену настроений и переживаний петуха, сумел передать это в правдивой, полной юмора форме.

#### **«Обезьяна»**

Студент когда-то наблюдал в зоопарке за большой человекообразной обезьяной и воспользовался воспоминаниями своих наблюдений для этюда. Волосы он начесал так, что лоб стал узеньким и низким. Создалось впечатление, что увеличились надбровные дуги и глубже запали глаза. Нижнюю челюсть он выпятил, ходил переваливаясь на согнутых ногах, длинные руки беспомощно болтались у колен. Кисти рук его казались вытянутыми, большой палец был на середине ладони и движения пальцев не согласовывались с движениями рук. Пластическая перестройка тела получилась у студента по памяти и была очень убедительна. Эта большая обезьяна чувствовала потребность в непрерывном дви-

жении, поэтому в ее действиях отсутствовал какой-либо смысл. Она хватала деревянный чурбан и тут же его бросала, вскакивала на лестницу, повисала на одной руке, затем прыгала на стол, оттуда снова на лестницу, хваталась за еду и тут же снова бросала ее. Обезьяна сваливала лестницу и не могла догадаться, как ее поднять. Ей было скучно, и она, повиснув на решетке клетки и бессмысленно ударяя себя неловкой лапой по лбу, тоскливым взглядом смотрела вдаль, туда, где верхушки деревьев напоминали ей о свободе в родных лесах.

\* \* \*

Для показа первоначальных этюдов и упражнений мы не разрешаем нашим студентам одеваться в театральные костюмы или гримироваться, а требуем, чтобы они пользовались только пластическими и речевыми приемами для передачи характеристик, так как хотим выяснить, может ли студент передать характерность, как говорится, «ни за что не спрятавшись». Мы объясняем будущим актерам, что, например, толщинка на животе еще не создает образа толстяка — для этого надо ощутить тяжесть движений, походки, особенность дыхания толстого человека, а вот когда найдено верное физическое поведение, толщинка поможет создать к тому же убедительный внешний вид такого действующего лица.

Нельзя считать удачными этюдами такие, где переданы только поверхностные признаки разного поведения людей. Так, например, одна студентка показывала, как две девушки покупают в обувном магазине обувь: одна выбирает долго, но так и не делает покупки, а другая быстро берет подходящую пару. Студентка при показе меняла только ритм, ничего характерного в поведении двух разных людей не заметила и не показала, поэтому ее этюд не соответствовал заданию.

Следует предостеречь студентов от заведомо неудачного выбора объекта наблюдений: одна из наших студенток пыталась показать, как бородатый монах продает

в церкви свечи. Конечно, у нее ничего не вышло: трудно молоденькой девушке изобразить сколько-нибудь достоверно бородатого мужчину.

Подводя итог этого периода занятий по мастерству актера, можно сказать, что начальные этюды, основанные на наблюдениях:

- во-первых, приучают студентов к активно-внимательному отношению к окружающему, изучению характера, причин и логики того действия, с которым им приходится сталкиваться;
- во-вторых, студенты уже в них стараются не только увидеть и воспроизвести внешнюю характерность, но и проникнуть в суть характера человека;
- в-третьих, они способствуют развитию воображения и интуиции студентов, обычно дополняющих виденное своей творческой фантазией.

Наблюдения, начавшись с сознательно выполняемых упражнений по заданию педагогов, постепенно превращаются в привычку наблюдать постоянно и бессознательно и становятся частью творческого метода актера в работе над созданием образа.

Будущие актеры должны развить в себе способность улавливать и запоминать общий характер атмосферы того или иного места действия (например: в госпитале, на балу, на производстве и т. п.). Они должны замечать, прятать в тайники своей памяти детали обстановки, костюмы, прически, посуду, украшения и т. д. и т. п., так как все это характеризует главный объект наблюдения — людей и их отношения. Явления природы также могут быть объектом наблюдения, так как они часто определяют физическое самочувствие людей и линию их поведения (например, в пьесе А. Н. Островского «Гроза»).

Но наблюдательность актера не должна носить узко-профессиональный характер и протекать без увлеченного интереса с единственным стремлением подметить какой-либо характерный жест или манеру говорить для использования в работе над ролью. Надо уметь отбрасывать в своих наблюдениях подробности, которые несут

черты лишь мелкого житейского правдоподобия и являются случайными. Тогда наблюдения не будут носить характера беспристрастного изображения жизни, а в них актер увидит то, что выражает ведущую, главную линию развития нашей жизни, и то, что мешает этому движению.

Задания, которые ставит перед собой учащийся, должны все время усложняться, и здесь не следует бояться ошибок, выявляющих перспективу совершенствования мастерства.

\* \* \*

Следующим этапом нашей работы являются так называемые этюды на профессиональные навыки.

Профессия, как известно, накладывает свой отпечаток на человека. Характер человека в той или иной степени проявляется в работе. Поэтому мы считаем полезным для будущих актеров наблюдения за квалифицированными мастерами во время работы. Для этого наши студенты на втором курсе в I полугодии в течение полутора месяцев ходят на выбранные ими предприятия: в больницы, пекарни, комбинаты, на стройки, фабрики, почту и т. п.; некоторые работают сами, другие только наблюдают. Мы советуем студентам выбирать для наблюдений незнакомые им работы, а не те, которыми они занимались до поступления в училище. Результатом этих наблюдений и являются небольшие этюды на профессиональные навыки.

Вот некоторые примеры таких этюдов.

#### **Бухгалтеры в билетной кассе**

На сцене выгородка комнаты бухгалтерии. Это небольшая комната, где стоят два стола. Один стол большой, современный, за которым работает старший бухгалтер. На столе стоит машинка, разные канцелярские принадлежности, лежат сшитые театральные билеты. Рядом со столом начальницы стоит стол попроще, за которым работает рядовой бухгалтер. На этом столе лежат папки с бухгалтерскими отчетами, простые шарик-

ковые ручки, скрепки для бумаги. Звучит из радиоприемника тихая музыка. Появляется начальница бухгалтерии. Она входит уверенно, садится за свой рабочий стол и начинает работать: печатает на машинке, смотрит сводки по продаже билетов, готовит баланс по ежедневной продаже программ и билетов. Все ее действия уверенные, нет ничего лишнего, по характеру движений видно, что она работает давно и работу свою знает. Немного поработав, достает из тумбы стола чашку, чайную заварку, шоколад и готовит себе чай. В этот момент приходит ее подчиненная и быстро садится за свой стол и начинает работать. По характеру ее движений видно, что она боится своей начальницы и готова безропотно выполнять все ее поручения.

### **В рыбной лавке на рынке**

Утро. Из подсобного помещения выходит грузчик и несет ящик со свежей рыбой. Он подходит к аквариуму и вываливает в него рыбу. Из ящика выпрыгивает еще живая рыба. Грузчик успевает схватить ее и оглушает молотком. Потом достает бутылку пива и садится отдыхать, неторопливо потягивая из бутылки. В это время продавщица выносит поднос с рыбными продуктами и начинает выставлять их на витрину. Она кокетлива и желает нравиться покупателям. Грузчик, выпив пива, начинает доставать сачком из аквариума порцию рыбы для разделки. Продавщица смеется над его неловкостью, так как ожившая рыба выпрыгивает из сачка и грузчик пытается ее поймать. Он начинает заигрывать с продавщицей. Ей не нравится его ухаживания и она посылает его к черту. Надо отметить, что при подготовке этого профнавыка весь реквизит студенты обеспечили сами: рыбу в аквариуме, товар для прилавка, достали профессиональную одежду. За время работы над этим этюдом студенты несколько раз ездили на рынок, чтобы понаблюдать за работниками такой рыбной лавки.

Следует отметить, что этюды на профессиональные навыки развивают наблюдательность, воображение, помогают понять с чего можно начинать работу над ролью.

В дальнейшем, работая над созданием характера своего героя, актеру необходимо учитывать социальный статус, профессию человека, которого ему придется воплотить на сцене. Эти элементы позволяют дополнить и углубить драматургический материал, помогут созданию живого, правдивого человеческого характера на сцене. Некоторые студенты по нашей просьбе описали подготовку этюдов, поэтому мы можем проследить, каким путем они шли, выполняя наше задание.

Вот некоторые из этих описаний.

Студент Ш.: «Сейчас, когда работа над профессиональными навыками уже позади, когда у всех нас стоит «зачет» по этому разделу актерского мастерства, — можно подумать и поговорить об этом этапе работы.

Я и еще двое студентов пошли работать на шляпную фабрику.

Мы попали в цех под названием «формовочный». В этом цехе колпаки парят, растягивают на формах и надевают на болванки, после чего сушат и отправляют к модисткам. Первое время мы любовались быстрой, слаженной и умелой работой мастеров с фетром. Все это показалось нам очень простым и легко выполнимым. Но как только мы взяли сами впервые колпак и попробовали проделать с ними те же операции, это оказалось очень и очень трудно. Лично я в первый же день работы обварил себе руки и натер мозоли на ладонях. Самая мука была впереди — натягивание колпаков на формы. Колпаки выскакивали из рук, а если надевались, то с такими складками и морщинами, что нам самим становилось не по себе. Но чем чаще мы ходили на фабрику, чем внимательнее следили за работой мастеров, тем свободней и уверенней себя чувствовали. И вот постепенно наши «лучшие работы» стали идти к модисткам (правда, третьим сортом). С большим трудом удалось, наконец, нам занять 9 колпаков, 2 формы, 1 растяжку и 3 болванки. Все это мы принесли в училище и на следующий же день, нагрев в тазу руки, стали демонстрировать свое «мастерство».

Вот тут и оказалось, что, хотя мы были на фабрике полмесяца и делали шляпы, которые шли в производство третьим сортом, мы наблюдали не то, что надо. Да, мы научились обращаться с фетром и велюром, мы научились делать настоящие шляпы, но когда кто-либо смотрел на нашу работу, он никак не мог сказать, что это работают превосходные мастера.

И вот мы снова на фабрике и снова наблюдаем за работой. Мы старались подметить в работе те неуловимые профессиональные движения, которые и создавали впечатление красоты и легкости. Беря у одного мастера одно, у другого другое движение, мы пробовали повторять и присоединять одно к другому. И чем больше появлялось в нашей работе этих, на первый взгляд, незаметных движений, тем профессиональнее она становилась. А когда пришло время зачета, да и на самом зачете я лично с большим удовольствием выполнял все операции с колпаками, чувствуя, что делать мне это легко и что делаю я все правильно и профессионально. Мы настолько увлеклись шляпным делом, что с сожалением уходили последний раз с фабрики».

Студентка М.: «Еще летом я много думала, какой объект мне взять для наблюдений профессионального навыка. И вот случайно я познакомилась с производством в пекарне, и сразу загорелась желанием попробовать изучить профессию пекаря.

В пекарне нас встретили очень приветливо, а директор угостил только что испеченным хлебом. Да и сам он был похож на свежее испеченный калач. Нам велели принести документы, что мы и сделали в тот же день, только тогда нам выдали халаты и директор повел нас в цех. Все оказалось труднее и сложнее, чем я предполагала. В цехе все гудело (рядом работала какая-то машина) и только изредка слышались голоса девушек. Сначала у меня ничего не получалось, тесто не «плясало» в руках, как говорил директор. Я стала присматриваться к тому, как работают пекари, как это у них так ловко и быстро все получается! Внимательно я проследила за всем ходом

разделки русской булки и плетения хал. В первый вечер ушла домой, очень недовольная собой. Потребовалось много труда, пока что-то стало получаться. Мы чувствовали страшную усталость, когда уходили, так как сама обстановка в пекарне действовала на нас: было очень жарко, резал глаза дым, но мы еще больше горели желанием достигнуть успехов. Я уже умела сделать, например, городскую булку, правда очень медленно. Работницы хвалили меня, и мои булки даже принимал строгий контролер. Все же меня это не радовало — я видела, что это только начало. Теперь, зная процесс выделки булок, нужно было научиться работать быстро, осваивать профессиональные навыки.

Я обратила внимание на одну работницу, которая лихо отбивала куски теста. Стоит она очень свободно, и во время работы разговаривает со своей соседкой, не глядя на кусок теста, а между тем из-под ее рук вылетают готовые булки. И я невольно сравнила ее с собой: я вся какая-то сгорбленная, боюсь отвести глаза от теста, вся напряженная, словом «ученица»! Так дальше дело не пойдет! Я стала внимательно наблюдать за ней и попробовала выделывать булки также «лихо», как и она. Конечно, сначала ничего не получалось, и только после нескольких десятков сделанных мною булок дело пошло на лад. Да, но ведь быстро-то быстро, а тесто в руках еще не «плясало», а мне страшно хотелось, чтобы я так же отлично работала, как и эта девушка. И только в предпоследний день я «почувствовала» в руках кусок теста и ловко стала вместе со всеми выделывать булки, работала уже за общим столом, и мои булки поступали прямо в печь.

Чтобы овладеть профессиональным навыком, мне пришлось много работать и только после целого ряда трудностей удалось добиться своего».

Студентка Б.: «Прежде чем приступить к наблюдениям, я долго выбирала профессию для изучения. Почему-то мне ничего не нравилось. Но так как другие уже работали, мне стыдно было отставать от курса, и я взяла

для наблюдения профессию работника почты. Однажды я видела, как работница почты ловко штемпелевала письма, и это меня заинтересовало. Я стала ходить на почту и наблюдать в окошечко для посетителей. Сначала я ничего интересного не замечала. Вся работа как-то «расплывалась», и мне казалось, что это совсем неинтересно, надо думать о другой профессии. Но бросать ее мне было как-то жалко. Подумала я серьезно и решила, что надо просто взяться за работу. После этого я стала замечать многие детали работы: как взвешивают письмо, как наклеивают на него марку, штемпелюют и т. д.

Я запоминала последовательность действий и думала, что без практики у меня ничего не получится. Мне еще нужно было сделать весы, штампы, марки, квитанции и другие предметы для работы. Весы я сделала из картона, штампы из ножки сломанного стула, вместо марок прострочила на машине лист бумаги и смазала клеем. Мне все очень понравилось, и только с этого момента я по-настоящему увлеклась своим профессиональным навыком. Я начала добросовестно „работать“: в свободное время я штемпелевала письма, из газет рвала квитанции. Иногда еще ходила на почту уточнять движения, жесты, а потом стала замечать тон работницы почты в обращении с посетителями — безучастный, официальный.

Я поняла, что берясь за любую работу, надо ею увлечься и работать в полном смысле слова, поняла также, что профессия жизненная отличается от профессии сценической. Мне кажется, если бы я все делала с настоящими предметами и по-настоящему, то меньше бы увлекалась работой.

Я считаю, что этот раздел программы очень важен для работы над образом — нельзя создать образ, не освоив профессию».

Студент К.: «Сегодня очень интересный день: дело в том, что каждый из нас уже сказал, что он будет наблюдать для изучения профессионального навыка. Я решил наблюдать работу хирурга, Алла Г. — работу хирур-

гической сестры. Нам необходимо было посмотреть хоть какую-нибудь операцию в институте им. Н. В. Склифосовского. Поехал туда, и мне сравнительно легко удалось договориться с директором, чтобы нас пустили в операционную. Операционная института — это двухэтажный особняк зеленого цвета в закрытом дворе института. В особняке четыре операционные: две — внизу и две — наверху. Со двора входа в особняк нет. Мы вошли в него через тоннель, проходящий под основным корпусом и двором. Операционные оборудованы по последнему слову науки и техники. Мы предъявили пропуска. Нам выдали колпаки и маски. Одевались в дежурке. Оба волновались. Нашим гидом оказался дежурный хирург, молодой врач. Вышли в коридор, ведущий в операционную. По сторонам стоят высокие носилки на колесах, а на них больные, дожидаящиеся операции. Кругом деловая тишина, и, странно, никаких запахов. Все разговаривают приглушенными голосами. Вошли в операционную. И вот я в первый раз в жизни увидел самую настоящую операцию в одной из совершеннейших в мире операционных. Мы там пробыли с 3 часов дня до 7 вечера. За это время просмотрели пять операций. Кроме сестры и дежурного врача, никто не знал, что мы не медики, а актеры.

То, что каждый из нас переживал в первый час присутствия в операционной, трудно передать. Все ново, все интересно и все страшновато. К концу дня мы порядком устали. Кое-что удалось запомнить и даже перенять. В операционной очень деловая, но не напряженная обстановка: каждый занят своим конкретным делом. Все естественны и спокойны, за исключением больного, который очень бледен, волнуется, но старается сделать вид, что ему все нипочем. Больные большей частью встречают операцию мужественно, что трогает постороннего. Больные же, объятые паникой, впадающие в истерику, плачущие и т. д., вызывают жалость, чувство презрения и даже раздражают. Во время операции бывает много обыденного, даже комического.

Например, одна очень полная женщина во время операции по удалению аппендицита охала, охала и в самый патетический момент говорит врачу: «Не забудьте, пожалуйста, ножницы» (эти операции делают под местной анестезией).

На следующий день я уже освоился и теперь очень внимательно и даже хладнокровно за всем наблюдал. Сидя на трибуне (специальные места для наблюдения за операциями, где обычно сидят студенты-медики) я старался жить в том же ритме, что и врачи.

Так я постепенно приобретаю «навык» хирурга.

Я уже знаю, что смотреть, и как смотреть, что главное, и что второстепенное. Что у человека от рождения, а что от профессии, как сильно любит он то дело, каким занимается, все это видно по его методам работы и степени увлеченности. По отношению к своей профессии можно очень много узнать о самом человеке и его характере.

При подготовке этюдов будущие актеры обычно понимают, что надо уловить и передать в этюде принцип работы, ее характерные приемы, а не демонстрировать свое овладение той или иной профессией.

Приступая к наблюдению профессиональных навыков, студенты обычно прежде всего стремятся уловить темп выбранной работы. Затем учатся плавно, уверенно делать движения, связанные с работой.

Работники предприятий встречают наших ребят добродушно, принимают горячее участие в подготовке этюдов, делятся «секретами» своего мастерства, подчас снабжают «сырьем» для этюдов. Некоторые наши студенты сами изготавливают реквизит.

Прежде чем показывать преподавателям этюды на профессиональные навыки, будущие актеры выносили их на суд товарищей, с которыми ходили на одно предприятие, и учитывали их замечания. Этюды на профессиональные навыки студенты у нас показывают по одному или группами, в зависимости от характера работы.

Например, в этюде «Пекарня», надев белоснежные халаты, несколько студенток показали, как в процессе производства тесто действительно «плясало» у них в руках. Владение характерными действиями и жестами было непринужденным и ловким, во время работы они разговаривали о своих делах, во всех их действиях чувствовались характерные черты профессии.

В этюде «Точильщик», показанном одним студентом с собственноручно изготовленным реквизитом, нас не интересовало, действительно ли точильщик наточил свой нож и ножницы, хотя, возможно, он мог бы это сделать. Но по тому, как ловко он подбрасывал и ловил нож, как, склоняясь над станком, энергично крутил ногой колесо, характерным движением останавливал ремень и затем снова его раскатывал, как вырывал волос для того, чтобы попробовать, достаточно ли остер нож, мы поверили, что перед нами ма́стерская работа.

В этюде «На почте» студентка принимала письма, отрывала квитанции, вела разговор по ходу дела, ловко наклеивала марки, штемпелевала письма, запечатывала сургучом пакеты и т. д. (марки, квитанции, штемпель ей пришлось сделать самой, так как на почте нельзя было практиковаться).

В этюде «Операция» настоящими были только халаты и инструменты, сама операция прошла, конечно, намного быстрее настоящей, но поведение и разговоры персонала с оперируемой, стремление врача отвлечь внимание больной от предстоящей операции и рассеять ее страх были переданы верно. Так же верно был передан тревожный, нарастающий ритм в начале операции и спокойный в конце, когда операция была в основном закончена.

Таким образом, как уже говорилось, показ этюдов на профессиональные навыки ставит своей задачей не натуралистическое воспроизведение тех процессов работы, которые будущие актеры видят на производстве, а отбор того характерного и типичного, что окрашивает физические действия данной работы в тон, соответствующий характеру человека. Дело, конечно, не только в харак-

терных и типичных физических действиях, но и в том, чтобы почувствовать характерную для нашего времени творческую атмосферу радости труда; хотелось бы, чтобы студенты почувствовали значение отношения к труду как к основе нашей жизни. Все студенты отмечают, что их на производстве встречает веселая, приветливая молодежь.

Подводя итог нашей работе на подступах к роли, можно сформулировать цель всех вышеприведенных этюдов словами Щепкина: «Не пренебрегай отделкой сценических положений и разных мелочей, подмеченных в жизни; но помни, чтоб это было вспомогательным средством, а не главным предметом...».

В практике обучения студентов мы часто думали о том, что готовящийся к творчеству актер, импровизируя текст этюдов, занимается несвойственным актеру делом — литературным творчеством. Думали и над тем, как актеру начинать осваивать текст писателя или драматурга. Вторичность актерской профессии по отношению к литературе делала необходимым для актера поиск пути к автору. Путь познания, путь столкновения со словом, овладения им, фантазия вокруг заданных автором идей, мыслей, чувств, привели нас к такому решению проблемы: через знание литературного произведения к синтезу творимого актером образа, путь к перевоплощению.

Не будем здесь так подробно останавливаться на каждом этапе этой трудоемкой работы, остановимся конспективно на некоторых основных моментах. Сначала необходимо выбрать такой роман, повесть, а иногда цикл рассказов, которые дают возможность окунуться в проблемы современной жизни, хорошо знакомые нам — студентам и педагогам. Хорошо, если в литературном произведении ярко описаны черты человеческих характеров, события, среда, обстоятельства жизни героев.

Каждому студенту приходится работать над двумя образами (из разных произведений), которые резко различны между собой, качественно отличаются друг от дру-

га. Обычно на каждом курсе, в зависимости от его численности, останавливаемся на двух или трех произведениях литературы. Среда обитания героев должна быть различна и по месту проживания — город или деревня, и по образу жизни — производственная среда или научная, жизнь большого города или маленького... Курс делится на группы, с которыми работают разные педагоги.

Конечно, прежде всего педагоги стремятся объяснить студентам, что такое сценический образ. И тут необходимо не литературно-критическое понимание, а живое, актерски-чувственное восприятие образа, начинается работа воображения, фантазирование вокруг образа. Затем производится аналитическая работа. Она ведет к пониманию авторской идеи, реализованной в поступках людей, участвующих в тех событиях, которые совершаются в сюжете произведения. Мы обязываем студентов завести специальную тетрадь, посвященную работе над образом. В этой тетради предлагается выделить следующие разделы.

**Начальный.** В него вписываются цитаты из романа или повести, относящиеся к нашему герою. Это или авторские характеристики, или высказывания о нем других героев. Мы обсуждаем, проверяем, исходя из знания других персонажей романа — правда ли то, что о герое сказано, или ложь. Постепенно вырисовывается взаимосвязь персонажей.

**Второй.** Определяем те события, которые влияют на ход событий в произведении. При обсуждении постепенно отделяются второстепенные события от главных. Так, шаг за шагом, вырисовываются столкновения между собой действующих лиц. Возникает атмосфера жизни героев, те предлагаемые обстоятельства, в которых они существуют; проясняются их прошлое и настоящее, есть возможность думать о складывающемся характере. И возникает необходимость в следующем разделе работы.

**Третий.** Создание автобиографии нашего образа. Мы настаиваем именно на автобиографии: не со стороны,

умозрительно, писать биографию героя, а зарождасть его в себе. Когда просто пишешь: «Я сделал то-то и то-то», «Я увидел», «Я почувствовал», — начинается тот замечательный процесс в жизни актера, который называется «присвоением роли» или «прививкой роли к себе».

Четвертый. Мои привязанности и привычки. «Что я люблю, чего не люблю» — накапливаются те глаголы или существительные, которые наполняют мое существование, мое отношение к жизни и людям.

Пятый. Словарь моего языка, привычная мне лексика, любимые словечки или литературные обороты, которыми я пользуюсь.

Шестой. Этюды, которые мне хочется сыграть, находясь в этом образе. Потом в этом разделе появляется и самооценка того, что получилось, что не получилось, что в себе развивать или, наоборот, подавлять, чтобы образ рос, наполняясь живым воплощением возникающих во мне мыслей.

И наконец, — дневник моего образа. Этот раздел интересно вести в двух качествах — или это дневник того человека, которого я собираюсь «постичь», или дневник меня — актера, который записывает то, что показывает в упражнениях или этюдах.

Так, в этой тетради, которая очень много значит для всей нашей последующей профессиональной жизни, накапливаются элементы, необходимые для постижения высшей ступени актерской игры, сочетающей в себе понятия «Я» и «образ» — элементы стадии понимания перевоплощения.

Попутно закладывается основа труда актера — домашняя работа над ролью.

Не надо думать, что эта аналитическая работа ведется только при помощи размышлений, рассуждений, «умствований», — она вскоре, после четырех-пяти педагогических занятий, становится параллельной с практической работой «на площадке», в классе, на глазах сокурсников. Ведется, иносказательно говоря, «развед-

ка боем» — импровизациями и показами. Мы стараемся сочетать этот раздел с только что проведенной работой — «наблюдениями». «Вот я видел в столовой, или в аптеке, или на улице — такого человека!» и студент показывает его, улавливая характерное в увиденном человеке — походку, жест, положение корпуса, ритм внутренней жизни. Примеры таких упражнений могут быть очень разными. Остановимся еще на некоторых позициях, которые мы считаем необходимыми.

Выгородить на сцене комнату, или часть этой комнаты, любимый домашний уголок, наполненный мебелью, предметами быта, любимыми книгами, вещами. Выгородить свое рабочее место — в учреждении, сарае, на улице — в зависимости от профессии. Теперь проверим в этюде как ведет себя наш образ в различных местах действия.

Очень важное упражнение — поиск костюма героя: во что, как и когда он одет, как относится к своей одежде — повседневной, рабочей, выходной в разное время года. Ищутся походка, физические действия, манера смотреть, положение тела, рук.

Постепенно, когда уже накапливается внутреннее самочувствие, появляется возможность пробовать этюды на взаимодействия с другими партнерами. Иногда это могут быть и не те персонажи, которые существуют в произведении, а просто партнер подыгрывает «от себя». Когда приходит относительная свобода, тогда можно попробовать сталкивать своего персонажа в общении с другими образами этого произведения. Иногда — и эти попытки особенно интересны — играть этюды из прошлого своего героя, а иногда — из будущей его жизни.

Надо только оговорить одно важное обстоятельство нашей работы — этюды делаются не на события или сцены, написанные автором, а непременно на выдуманные самими студентами ситуации, в которых могли бы оказаться эти персонажи.

В результате показанных этюдов постепенно происходит отбор наиболее удачно сыгранных, подходящих

уже для предстоящего экзамена работ, и образуется некоторая цепочка, иногда хронологически последовательных, а иногда вольно собранных этюдов. Могут появляться и этюды с частичным использованием авторского текста. Или работа завершается небольшими отрывками с авторским текстом.

## РАБОТА НАД ОТРЫВКОМ ИЗ СОВРЕМЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

У каждого режиссера свои индивидуальные подходы к работе над ролью и своя программа, проведения этой работы. На этот предмет нельзя утвердить однажды и навсегда установленных правил. Но основные этапы и психофизические приемы этой работы, взятые из самой нашей природы, должны быть в точности соблюдены.

*К. С. Станиславский*

Эта часть книги представляет собой запись тех упражнений и этюдов, которые применялись мною на втором курсе со студентами Театрального училища им. Б. В. Щукина в работе над ролью. Я позволил себе сопроводить их некоторыми соображениями общего порядка. Разумеется, это достаточно отрывочные сведения о проделанной работе и в них не могли быть отражены многие «тонкости», оттенки и поправки, возникшие в живом процессе подготовки первой роли.

Работа над первым отрывком, как мне кажется, состоит в содействии слияния индивидуальности студента с предлагаемыми обстоятельствами роли, ее действиями, поступками и текстом. Необходимо уметь подойти индивидуально к каждому студенту, осторожно повести его по сложному пути создания роли и поддерживать его на всех этапах работы, без которых невозможно обойтись

при раскрытии творческих способностей учащихся. При этом педагог должен помнить, что творчество актера в большой степени интуитивно.

На втором курсе мы еще не приступаем к репетициям целых пьес, а ограничиваемся сценами из них, инсценировками отрывков из художественных произведений или небольшими одноактными пьесами.

Студенты подают нам заявки на те роли, которые их увлекают. Выбор ролей выражает их творческие стремления. Здесь часто возникают первые столкновения желаний и возможностей.

Как мы уже говорили, актер, работая над ролью, создает ее из своего собственного материала, внутреннего и внешнего, находя в себе элементы, которые необходимы для создания образа, и развивая те, которых ему недостает.

Если вопрос внешних данных студента более или менее ясен, то оценка его внутренних данных еще не может быть сделана с полной определенностью.

Будущий актер сам не знает своих возможностей, и педагогу приходится по работе в этюдах угадывать характер его индивидуальности. Не так много счастливых раскрывают свои способности на первом курсе. Большинство студентов проявляют свои возможности в это время только в намеках, и педагог обязан угадать пути их дальнейшего развития.

Во время показа этюдов на основе наблюдений и профессиональных мы могли более или менее познакомиться с творческими индивидуальностями учащихся и оценить их артистические возможности и способности. Конечно, мы стараемся быть очень осторожными в решении вопроса одаренности или, наоборот, отсутствия профессиональной пригодности у студента. Бывает так, что молодой актер вначале кажется не очень способным, сдает свои работы средне, а потом вдруг блеснет чудесно сыгранной ролью и развернет в ней свое дарование.

К началу работы над первым отрывком, как уже говорилось, значительная часть студентов обычно не знает еще своих сценических данных или неверно их оце-

нивает. Особенно относится это к будущим актрисам, обладающим ярко выраженными характерными данными. Обычно мечты о героических ролях долго не покидают их и выявляются при каждом распределении ролей. (Студенты-мужчины более объективны в оценке своих сценических данных и больше доверяют педагогам, но и среди них встречаются недовольные ролью в своем первом отрывке.)

Мы не закрываем перед такими студентами возможности попробовать себя в героических ролях. Для этого у нас есть показы самостоятельных отрывков. К этому показу студентам дается возможность подготовить самостоятельно любую роль, причем неудачи и провалы им не зачитываются, а достижения и удачи отмечаются и учитываются при выставлении отметок.

Кроме того, когда творческая индивидуальность таких студентов достаточно выявится в бытовых и характерных ролях, им предоставляется возможность на старшем курсе в экспериментальном порядке с помощью педагога попробовать себя в роли героической.

Сталкиваемся мы в это время еще и с актерским кокетством. Явно к нему прибегают редко (например, попытки играть человека пожилого или старого, не прибегая к соответствующему гриму), но с его скрытыми проявлениями иногда приходится иметь дело, и нужно знать характеры своих воспитанников для того, чтобы отличить истинное увлечение ролью от желания блеснуть своими данными и покрасоваться в эффектном костюме.

Не соглашаясь с актерскими заявками на роли, мы стараемся как можно более мягко, тактично и аргументировано объяснить молодым актерам причины, побудившие нас к этому. Одна из причин, например, стремление педагога раскрыть в актере те свойства, которые развиты слабее. Еще Гёте советовал давать молодым флегматичным актерам роли, требующие большого «открытого» темперамента, и, наоборот, если молодой актер слишком эмоционален, давать ему роли, требующие спокойствия. Такие работы могут до известной степени раз-

вить темперамент или убрать излишнюю нервозность молодого актера; также можно вскрыть и другие качества, которые еще недостаточно выявлены, например непосредственность, лиричность или комизм.

Педагогам по актерскому мастерству необходимо угадать, в какой роли может наилучшим образом выявиться индивидуальность студента при первом подходе к образу, чтобы исключить случаи полного провала: первая неудача способна подорвать у молодого актера веру в свои силы.

Процесс работы над ролью всегда зависит от авторского материала, стиля и жанра пьесы. Однако материалом для учебной работы может служить далеко не каждый отрывок из произведения, даже если он принадлежит перу гениального писателя. При выборе отрывка для работы над ролью необходимо предъявлять особые требования к материалу.

Во-первых, содержание отдельно взятого отрывка, его сюжет, события и действия должны быть понятны без просмотра или чтения всей пьесы, т. е. отрывок должен иметь завязку, вершину, развития события (кульминацию) и развязку.

Во-вторых, события драматургического материала должны давать достаточно «поводов» для раскрытия характеров действующих лиц и быть интересными для работы. Как пример можно привести сцену у фонтана из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина — встречу Самозванца и Марины. (Правда, мы предлагаем его студентам только на третьем или четвертом курсах.) Первые отрывки должны соответствовать силам студентов. Нельзя их перегружать для начала трудными «гастрольными» ролями. На I семестре второго курса мы ищем материал роли, близкий к индивидуальности студента. По большей части выбираем отрывок из романа или повести современного автора, так как в инсценировке отрывка современного произведения студенту легче воссоздать прошлое роди, представить среду, в которой протекает действие. (Все подробности можно найти, прочитав роман или повесть целиком.)

Начинающему актеру-студенту лучше начать с роли, основанной на материале современной жизни, этот материал ему близок и понятен, и не надо искать дополнительных исторических источников.

К этому надо добавить, что в работе над отрывком из современной жизни студент может обогатить создаваемый образ чертами, подсмотренными у своих современников.

Практика нашей работы показала, что всегда трудно, а порой и невозможно предугадать, как у того или иного студента получится первая роль. Это зависит и от материала роли, и от индивидуальных данных студента, а также от того, удалось ли педагогу воспитать в нем стремление к настоящим творческим поискам, основанным на жизненном материале.

За время обучения в театральном училище, как уже говорилось, каждый студент должен выработать свой метод работы над ролью, свойственный его индивидуальности, а задача педагога — помочь ему в этом. Творчество актера, как известно, заключается в создании путем репетиционной работы и воплощении в спектакле художественного образа, написанного драматургом.

Это результат сложнейшей работы, которую К. С. Станиславский определяет так: «...мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами, мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и условиям их жизни; мы пропускаем через себя весь материал, полученный от крупинкой бессознательно для актера откладывается в его душе все, что он найдет для образа. Потом пойдет ряд спектаклей. И здесь продолжается работа образования «зерна» образа. Но вот наступает момент, когда созрело это «зерно» и актеру не нужно беспокоиться о логике выявления черт внутренней и внешней физиономии образа. Сама художественная природа позаботится об этом»<sup>\*</sup>.

---

<sup>\*</sup> Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 81–82.

Что же такое «зерно» образа? Это не научный, а практический термин, употребляемый актерами для определения внутренней перестройки, сопровождающей жизнь актера в воплощенном образе, говорящий о полном слиянии актера с ролью.

«Зерно роли каждый артист находит своим путем. Зерно роли — это то, что помогает актеру логически воспроизводить жизнь создаваемого образа, «жизнь в образе». Отыскав в себе зерно данной роли, артист начинает чувствовать в себе образ и поступать во всем только так, как мог бы поступить образ. Зерно мешает артисту сделать жест или принять интонацию, негодные для образа, оно заставляет актера искать положений и слов, логически необходимых образу»\*.

Но прежде чем такое «зерно» роли сложилось, нужно проделать огромную работу для его создания, ибо ощущение «зерна» роли — вершина творчества актера.

Творчество молодого актера начинается с первого художественного впечатления от драматургического материала. Это очень важный момент в подготовке роли, так как первое впечатление часто определяет увлечение ролью. Жаль, если актер не найдет в драматургическом материале ничего для себя вдохновляющего.

Если при первом знакомстве с пьесой у студента возникает увлечение, это явный признак того, что он сразу начинает чувствовать отдельные моменты роли и у него появляется желание их выявить. Для этого надо создать условия, при которых студенты могли бы серьезно и внимательно познакомиться с материалом, предложенным для работы. Нельзя делать это второпях, в перерыве между занятиями.

Читка отрывка из пьесы в студенческом коллективе должна быть организована так, чтобы читающий его не играл и не навязывал слушателям своего толкования, а знакомил с содержанием произведения, предоставляя студентам самим судить о его достоинствах и недостат-

---

\* Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 269.

ках. Дикционно невнятная читка пьесы тоже может испортить представление о ней.

Известен случай, когда Ф. Шиллер прочел «Заговор Фиеско в Генуе» актерам драматического театра и его швабский акцент и трагические завывания так исказили первое впечатление, что пьеса не понравилась. Друг Шиллера из жалости попросил у него пьесу, чтобы прочитать ее самому, и только тогда понял, какое перед ним замечательное произведение.

В наше время А. М. Горький читал свою пьесу «Егор Булычов и другие» коллективу Вахтанговского театра, и его глуховатый голос и неторопливое чтение не произвели должного впечатления. Только тогда, когда театр начал работу над пьесой, она заиграла своими замечательными художественными достоинствами и актеры поняли, какое огромное значение она имеет для искусства социалистического реализма.

Известен и другой случай. В том же театре читал свою пьесу «Изумруд Потемкина» А. Н. Толстой. Алексей Николаевич был замечательным чтецом, и коллектив театра прекрасно его принимал. Когда же пьеса была прочитана «глазами», выяснилось, что она не представляет интереса ни с идейной, ни с художественной стороны, а ее внешний успех на первой читке был вызван талантом чтеца А. Н. Толстого, а не драматурга.

Первое впечатление от знакомства с материалом студентам полезно запомнить для того, чтобы иметь возможность сравнить его с тем впечатлением, которое возникнет, когда роль будет готова. Иногда это сравнение дает возможность исправить те отклонения в готовой роли, которые возникли от увлечения второстепенными линиями и увели от главного. Такое сравнение позволяет проверить сверхзадачу роли, ее сквозное действие и общее звучание отрывка. После прочтения пьесы необходимо устроить обсуждение, с тем чтобы результаты этого обсуждения были закреплены в памяти педагога и студентов. Но не нужно ограничиваться высказываниями: «хорошая пьеса», «мне понравилось» и т. п., так

как в этом случае трудно понять, что привлекло студентов: подлинное художественное увлечение достоинствами пьесы или эгоистическое желание сыграть выигрышную роль. Обсуждению помогают вопросы: какова идея произведения, как обрисованы образцы, как развивается сюжет пьесы, каков жанр пьесы и стиль автора и т. п. Можно подогреть возникающие споры — столкновение мнений только в большей степени выявит первое впечатление от знакомства с материалом. Надо стремиться, чтобы из обсуждения возникло настоящее увлечение материалом и ролью, но не создавать это искусственным путем.

Увлечение ролью — это первый толчок к ее созданию, и умение его поддержать — одна из главных задач внутренней актерской техники. Истинное увлечение ролью захватывает всю художественную натуру артиста, не покидает его и в реальной жизни, проявляясь в самые неожиданные минуты. «Приходилось ли вам в классе читать под партой книгу? Эта посторонняя книга и есть наша работа над ролью, когда вы бываете на улице, на службе, дома, вообще в жизни»\*, — пишет по этому поводу Е. Б. Вахтангов.

Творческое увлечение ролью становится подспудной жизнью артиста и независимо от его воли подсказывает воображению все новые и новые стороны образа и возбуждает тончайшие переживания. Такая непрерывная линия поисков внешней и внутренней характеристики образа вовлекает в работу не только сознательную деятельность артиста, но и глубины художественной натуры — подсознание. «Идешь по улице, сидишь в дружеской компании и вдруг неожиданно находишь какой-то новый жест, какую-нибудь новую интонацию. Творческая фантазия работает все напряженней и напряженней. Иногда, прогуливаясь по городу, незаметно для себя вдруг заговоришь сам с собой», — пишет В. И. Качалов.

---

\* Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 309.

Уже в подготовке первой роли молодые актеры должны проявить максимум собранности и творческих усилий. Для этого потребуются все их душевные и физические силы: нужно постигнуть логику мышления образа, причины его стремлений и поступков, круг его интересов, действий и найти этому правдивое внешнее выражение. Иногда, в исключительных случаях, актер находит решение сразу и ему становится ясной внутренняя и внешняя характерность образа, но в большинстве случаев это мучительный процесс долгих поисков, не всегда дающих нужные результаты. Нужно многое проверить, попробовать, отвергнуть, снова найти, быть может, отчаяться, прежде чем в какой-то момент поисков, когда вы близки к истине, подчас случайный толчок подскажет нужное решение.

Актер в своей работе над ролью должен «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...»<sup>\*</sup>.

Далее мы расскажем, как проходила работа над инсценировкой рассказа Э. Казакевича «При свете дня», предложенной студентам для подготовки их первой роли. Рассказ этот привлек нас прекрасным языком, выразительными образами, острыми и правдивыми отношениями героев. Все этапы работы над инсценировкой были нами пройдены совместно со студентами, чтобы подготовить их к самостоятельной подобной работе в будущем.

\* \* \*

Краткое содержание инсценировки рассказа Э. Казакевича «При свете дня».

В Москву из-под Красноярска, через год после окончания войны, приезжает одорукий солдат Слепцов, чтобы рассказать вдове своего командира Ольге Петровне

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 4. С. 332.

о жизни ее мужа на фронте и обстоятельствах его гибели. Вдовы не оказалось дома, и солдат встретился с маленьким сыном своего командира. Мальчик приветливо принял его и оставил в квартире ждать прихода матери. Когда Ольга Петровна вернулась домой, она нашла у себя незнакомого солдата, он рассказал ей о жизни и гибели мужа. В решительном и смелом человеке, которого описывает солдат Слепцов, Ольга Петровна не узнает своего скромного мужа. Во время рассказа Слепцова в комнату входит незнакомый мужчина, и солдат сначала принимает его за друга осиротевшей семьи. Неожиданно раздается плач маленького ребенка, и тогда Слепцов догадывается, что вдова уже довольно давно вышла замуж и забыла своего первого мужа. Такая быстрая измена памяти героя оскорбляет солдата, и он, отдав вещи покойного командира, спешит покинуть ставший ему ненавистным дом. Растерянные супруги пробуют вернуть его, но им это не удается. Инсценировка заканчивается ссорой между супругами, новый муж обвиняет жену в нечуткости по отношению к солдату и в неуважении к памяти ее погибшего мужа — капитана Нечаева.

\* \* \*

При обсуждении материала, делясь своими впечатлениями, студенты говорили, что из рассказа солдата Слепцова возникает образ защитника Родины капитана Нечаева, замечательного человека, честного и храброго, скромного и смелого, отличавшегося прекрасным, порой наивным отношением к товарищам и подчиненным. Перед молодой женщиной Ольгой Петровной открывается характер человека, которого она не знала в прежней довоенной обстановке, когда была за ним замужем. Он не писал ей в скупых строчках писем о подвигах и ранениях. «У меня царапина» — эти его слова она понимала буквально. Только теперь она почувствовала, какую огромную моральную силу проявлял ее муж и как берег ее, боясь огорчить известием о своих ранениях. Но у Ольги

Петровны теперь маленькая дочь, и материнские чувства заставляют ее не думать о покойном муже и вернуться к настоящему, к своей новой семье. Это семейное благополучие, возникшее так быстро, глубоко оскорбляет солдата. Слепцов понимает, что жизнь идет своим чередом, старые раны заживают, но капитан Нечаев кажется ему таким замечательным человеком, что он не может простить Ольге Петровне измену памяти мужа. К бережному сохранению этой памяти и зовет нас идея произведения.

После прочтения рассказа остается щемящее чувство тоски от того, что жена не смогла оценить, каким замечательным человеком и героем был ее погибший муж. Капитан Нечаев остался в памяти солдата Слепцова вечно живым. Это производит самое сильное впечатление при первом чтении произведения.

Говорилось при обсуждении и о предчувствии формы воплощения инсценировки. Мы пришли к выводу, что это реалистическое произведение, стремящееся передать правду жизни. Действующие лица здесь живые люди, как бы реально существующие среди нас и хорошо нам знакомые. Отсюда и форма воплощения должна быть максимально приближена к жизни.

Когда мы прочли инсценировку «При свете дня», она понравилась студентам, у них возникло увлечение художественными достоинствами и высокой патриотической идеей этого произведения. Такое увлечение, подогреваемое обсуждением после читки, необходимо беречь и развивать во время работы, ибо без него, как уже говорилось, никогда не получается сколько-нибудь интересно сыгранной роли.

После первой читки начался более углубленный анализ произведения. Мы выясняли, ради чего следует ставить инсценировку этого рассказа сегодня. Что мы хотим сказать? Какие мысли и чувства хотим пробудить в тех, кто будет смотреть нашу работу?

Чтобы ответить на эти вопросы, мы начали поиски сверхзадачи произведения, определяющей сценическое выражение его идеи.

Что же представляет собой сверхзадача?

Станиславский называл сверхзадачей произведения «основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи», и объяснял на примерах: «... Лев Николаевич Толстой всю жизнь стремился к самоусовершенствованию, и многие из его произведений выросли из этого зерна, которое является их сверхзадачей... Антон Павлович Чехов боролся с пошлостью и мещанством и мечтал о лучшей жизни. Эта борьба за нее и стремление к ней стали сверхзадачей многих его произведений»<sup>\*</sup>.

Определяя сверхзадачу произведения, мы ставим главной целью выявление идейного содержания пьесы или отрывка.

В процессе работы студент должен научиться самостоятельно находить сверхзадачу роли, от верного определения сверхзадачи зависят поведение, поступки, действия воплощенного образа и раскрытие идейного содержания пьесы.

Как же и в какой форме определяется идея-сверхзадача пьесы и роли?

Вот что пишет по этому поводу К. С. Станиславский: «Допустим, что мы играем „Горе от ума“ и что сверхзадача этого произведения определяется словами: „хочу стремиться к Софье“. В пьесе много действий, оправдывающих такое наименование. Плохо, что при такой трактовке главная общественно-обличительная сторона пьесы получает случайное, эпизодическое значение. Но можно определить сверхзадачу „Горе от ума“ теми же словами „хочу стремиться“ — но не к Софье, а к своему отечеству. В этом случае на первый план становится пламенная любовь Чацкого к России, к своей нации, к своему народу. Но можно еще больше углубить пьесу, определив ее сверхзадачу словами: „хочу стремиться к свободе“. При таком стремлении героя пьесы его обличение насильников становится суровее и все произ-

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 333.

ведение получает не личное, частное значение, как в первом случае — при любви к Софье, не узко национальное, как во втором варианте, а широкое общечеловеческое значение»<sup>\*</sup>.

К. С. Станиславский говорит о важности нахождения правильного определения сверхзадачи: «Несколько случаев из моей личной артистической практики еще нагляднее, чем приведенные примеры, объяснят вам значение наименования сверхзадачи. Я играл Аргана в „Мнимом больном“ Мольера. Вначале мы подошли к пьесе очень элементарно и определили ее сверхзадачу: „хочу быть больным“. Чем я сильнее пыжился быть им, чем лучше мне это удавалось, тем больше веселая комедия-сатира превращалась в трагедию болезни, в патологию. Но скоро мы поняли ошибку и назвали сверхзадачу самодура словами: „хочу, чтобы меня считали больным“. При этом комическая сторона пьесы сразу зазвучала, создалась почва для эксплуатации глупца шарлатанами из медицинского мира, которых хотел осмеять Мольер в своей пьесе, и трагедия сразу превратилась в веселую комедию мещанства»<sup>\*\*</sup>.

Как видно из высказываний К. С. Станиславского, сверхзадача, так же, как и задача, определяется словом «хочу». Это основное «хотение», та цель, к которой стремится вся пьеса и каждая роль.

Может так случиться, что сверхзадача еще долго не будет найдена и окончательно оформится только в готовом спектакле. Поэтому при анализе пьесы мы определяем временную, «рабочую» сверхзадачу, еще неточную, но близкую к настоящей.

В процессе работы эта временная сверхзадача либо укрепится, либо приобретет другое название, как это было, например, в «Мнимом больном» у Станиславского.

Какая же идея-сверхзадача заложена в нашей инсценировке рассказа «При свете дня»? Какая идейно-художественная?

---

\* Там же. С. 336.

\*\* Там же. С. 336–337.

жественная цель ею достигается? Как мы понимаем замысел автора?

Само название рассказа говорит о том, что при дневном свете достоинства и недостатки людей видны яснее и им труднее скрыть свое истинное лицо. В переносном смысле определение «дневной свет» для нас звучит так: в трудные минуты вскрывается подлинная сущность людей и им не удается скрыться за личиной порядочности и благовоспитанности.

Можем ли мы определить сверхзадачу инсценировки следующим образом: хочу раскрыть достоинства и недостатки людей? Хотя эта мысль и входит в содержание рассказа, но, на наш взгляд, она не является его основной целью.

Можем ли считать основной целью рассказа показ фронтовой дружбы? Это обстоятельство — тоже важная часть события, но еще не основная цель.

После обсуждения мы определили временную, «рабочую» сверхзадачу: хочу сохранить память о настоящем человеке, незаметном герое войны.

Вполне возможно, что при другом составе студентов мы определили бы ее по-другому, но именно у тех студентов, о которых мы пишем, такое определение сверхзадачи нашло живейший отклик.

Все были искренне взволнованы содержанием и основной целью рассказа. Это волнение давало нам повод надеяться, что названная сверхзадача определила ту внутреннюю сущность и мысли, которые близки студентам — исполнителям ролей в этой инсценировке.

В дальнейшем необходимо так построить работу, чтобы студент сумел сделать сверхзадачу роли своей собственной и она возбуждала бы его желания и стремления к ее воплощению, потому что если сверхзадача не будет увлекать и волновать актера, а определится формально, то анализ произведения станет рассудочным и принесет шаблонные результаты. Вот почему необходимо заботиться о том, чтобы увлечение студента не угасло, и для этого ставить перед ним все новые и новые творческие задачи.

Сверхзадача, определенная путем анализа и творческого предчувствия студентов, должна теперь получить определенное действенное выражение. Как известно, творчество артиста заключается в постоянном, непрерывном стремлении к основной сверхзадаче и в действенном выполнении ее. Это постоянное творческое стремление, в котором выражается сущность самого творчества, называется сквозным действием пьесы и роли. Если для писателя сквозное действие выражается в проведении своей сверхзадачи то для артиста сквозное действие — в действенном выполнении самой сверхзадачи. Как показывает термин «сквозное действие», это действие, пронизывающее всю пьесу, — одно из главных средств, выявляющих и воплощающих ее идею-сверхзадачу.

Таким образом, сверхзадача только тогда получает реальное воплощение, когда вступает в силу сквозное действие и начинается борьба за достижение той цели, к которой стремится пьеса и ее действующие лица. Но всякое сквозное действие, стремящееся к осуществлению основной цели, встречается с противодействием, т. е. «в каждой пьесе рядом со сквозным действием, в обратном направлении проходит встречное, враждебное ему, контрсквозное действие». Столкновение и борьба сквозного и контрсквозного действий, придающие активность сценическим событиям, еще более способствуют раскрытию сверхзадачи пьесы.

Как же определяется сквозное действие? Путем переказа событий пьесы мы можем выявить ту единую линию действия, которая тянется через всю пьесу и объединяет события в одно целое. Так же определяется и контрсквозное действие.

Если мы вернемся к нашей инсценировке «При свете дня», то сквозное действие Слепцова можно определить так: борьба за сохранение памяти о капитане Нечаеве. Контрсквозное действие Ольги Петровны — борьба за сохранение новой семьи. Такова расстановка противодействующих сил этой инсценировки.

Если для Слепцова важно показать, каким замечательным человеком был капитан Нечаев, то для Ольги Петровны важно в присутствии нового мужа притушить впечатление от рассказа солдата. Это стремление и действие Слепцова, так же, как и стремление и действие Ольги Петровны, тянется через всю инсценировку рассказа, выражая сквозное и контрсквозное действия, органически вытекающие из содержания произведения.

После общего анализа инсценировки, в котором мы выявляли ее литературные достоинства и театральную выразительность, после рассмотрения ее событий в целом, после определения сверхзадачи и сквозного действия мы приступаем к более детальному разбору частей произведения.

Для этого делим инсценировку на куски. Театральный кусок — это один из эпизодов, из которых сложена пьеса, отрывок и роль — этап сквозного действия на его пути к финалу (достижению цели).

Такое деление на куски-эпизоды дает нам возможность, не теряя общего охвата пьесы или отрывка, глубже раскрыть содержание каждого эпизода. Для этого надо постараться разбить пьесу или отрывок на крупные куски. В дальнейшем, при разборе и анализе этих крупных кусков, они расчлняются на более мелкие, и здесь выявляются подробности пьесы или отрывки, детали ролей и маленькие действия.

Деление на куски чрезвычайно удобно при анализе пьесы и ролей: актер думает о том ближайшем куске роли, который ему предстоит сыграть, и это дает ему возможность наиболее полно выразить содержание того события, которое заложено в ближайшем эпизоде. Сыграв его, он переходит к следующему, и так происходит разработка частей роли, вплоть до мельчайших подробностей, заложенных в пьесе.

Как же производится деление на куски? «Техника процесса деления на куски довольно проста, — пишет К. С. Станиславский. — Задайте себе вопрос: „Без него

не может существовать разбираемая пьеса?“ — и после этого начинайте вспоминать ее главные этапы, не входя в детали»\*.

Мы просим студентов переписать свои роли в тетради. Текст роли должен быть написан на правой стороне, а левая сторона листа должна быть оставлена свободной для записей, необходимых при анализе.

Затем начинаем выяснять, без чего же не может существовать наша инсценировка «При свете дня».

1) Без приезда однорукого солдата Слепцова из-под Красноярска в Москву и встречи его с сыном командира.

2) Без встречи солдата с вдовой командира и желания рассказать о замечательной жизни Нечаева на фронте и последних его минутах.

3) Без выполнения слова, данного Слепцовым умирающему командиру.

4) Без прихода нового мужа Ольги Петровны — Ростислава Ивановича.

5) Без желания Ольги Петровны пригласить впечатление от рассказа Слепцова.

6) Без плача маленького ребенка, открывшего Слепцову, что вдова его командира вновь вышла замуж.

7) Без негодования Слепцова по этому поводу.

8) Без решения Слепцова отдать вещи Нечаева и поскорее уйти из этого дома.

9) Без растерянности мужа и жены и их робких попыток вернуть Слепцова.

У нас получилось девять кусков. Но при более внимательном рассмотрении мы можем укрупнить куски, сократив их количество таким образом:

1) Встреча Слепцова с сыном капитана Нечаева.

2) Встреча с вдовой и рассказ о героизме ее погибшего мужа.

3) Приход Ростислава Ивановича.

4) Слепцов узнает о новом замужестве Ольги Петровны.

5) Растерянность супругов.

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 154.

В эти пять крупных кусков, отражающих логично и последовательно развивающееся действие, укладывается содержание нашей инсценировки.

Нам остается верно охарактеризовать содержание каждого куска-эпизода. Название должно определять сущность каждого куска-эпизода и действие для достижения цели (задачу и ее выполнение). Кроме того, характеристика куска-эпизода должна включать то впечатление, которое мы от него получаем, и то, которое хотим вызвать у зрителя.

Всякая задача определяется глаголом «хочу»: хочу узнать, хочу расспросить, хочу убедиться — и выполняется действием.

Мы просим студентов на левой стороне тетради (на правой у них должна быть переписана роль) записать характеристики кусков и действия для достижения цели. Наличие таких записей помогает нам проследить за работой каждого студента на ролью.

В инсценировке рассказа «При свете дня» были записаны такие характеристики кусков-эпизодов и определены действия для достижения цели:

1) Встреча солдата Слепцова с Сыном капитана Нечаева.

Характеристика куска: желание Слепцова увидеть в мальчике возможного наследника человеческих достоинств отца.

Цель (задача) Слепцова: хочу узнать, похож ли сын на своего отца.

Действие: стараюсь узнать сына с разных сторон.

Цель (задача) мальчика: хочу принять как можно лучше участника войны.

Действие: скрасить ему время ожидания матери.

2) Встреча Слепцова с вдовой и рассказ о героизме ее погибшего мужа.

Характеристика куска: личное знакомство с женщиной, о которой так много и хорошо рассказывал погибший командир.

Цель (задача) Слепцова: хочу донести до вдовы, каким замечательным человеком на войне был ее скромный муж.

Действие: знакомлю ее с героической жизнью и славной гибелью ее мужа на фронте.

Цель (задача) Ольги Петровны: хочу понять, действительно ли был таким замечательным человеком мой муж.

Действие: проверяю.

3) Приход Ростислава Ивановича.

Характеристика: Слепцов принял Ростислава Ивановича за друга семьи и обрадовался тому, что у вдовы есть друзья.

Цель (задача) Слепцова: хочу вовлечь друга семьи в разговор о герое Нечаеве.

Действие: стараюсь не пропустить подробностей последних минут Нечаева.

Цель (задача) Ольги Петровны: не показать новому мужу своих переживаний.

Действие: стараюсь взять себя в руки.

Цель (задача) Ростислава Ивановича: хочу понять, что это за человек. Действие: приглядываюсь к нему.

4) Слепцов узнает о новом замужестве Ольги Петровны.

Характеристика: Слепцов возмутился скорым замужеством Ольги Петровны.

Цель (задача) Слепцова: хочу убедиться в измене Ольги Петровны памяти Нечаева.

Действие: выясняю, когда Ольга Петровна вышла замуж, и решаю уйти.

Цель (задача) Ольги Петровны: хочу скрыть свое замешательство.

Действие: желая переменить разговор, предлагаю возместить Слепцову деньги за проезд.

5) Растерянность супругов.

Характеристика: Ростислав Иванович и Ольга Петровна поняли, что глубоко оскорбили Слепцова.

Цель (задача) Ростислава Ивановича: хочу загладить бестактность жены.

Действие: побуждаю жену вернуть Слепцова.

Цель (задача) Ольги Петровны: хочу избежать ссоры с мужем.

Действие: выполняя его желание, бегу за Слепцовым.

В процессе анализа, разбирая каждый кусок отдельно, мы затем собираем все действия для достижения цели в одно гармоничное целое — сквозное действие, направленное к сверхзадаче инсценировки.

В нашей инсценировке в предварительном анализе задачи кусков и их действия для достижения цели укладываются в единую линию намеченного сквозного действия и могут создать логическую и непрерывную жизнь действующих лиц во время репетиционной работы и спектакля.

Собираемый материал помогает понять внутреннюю жизнь действующих лиц, раскрывает их действия и причины их поступков. Это предварительные подготовки для того, чтобы в будущем суметь вызвать в себе «хотения», аналогичные «хотениям» действующих лиц.

Эта работа требует создания предлагаемых обстоятельств роли. Теперь должно в полную силу включиться в работу артистическое воображение студентов.

Начиная работу над ролью с инсценировки, мы, как уже говорилось, несколько облегчаем начинающим актерам процесс создания предлагаемых обстоятельств — прочитав художественное произведение, по которому сделана инсценировка, они могут из него почерпнуть много подробностей жизни своих героев. Но эта авторская помощь отнюдь не освобождает студентов от создания собственных подробностей жизни героя, она только призвана подталкивать и обогащать работу их творческого воображения.

Создание предлагаемых обстоятельств начинается с перечисления всех фактов и событий пьесы (инсценировки). Надо, отвечая на вопросы Кто? Когда? Где? Почему? Для чего? Как? и т. п., сделать выписку всех обстоятельств содержания пьесы и поведения действующих лиц

При этом не надо упускать подробностей и, конечно, работая, скажем, над отрывком из пьесы или художественного произведения, подробно познакомиться со всей пьесой или произведением. Конечно, нахождение подроб-

ностей надо делать со смыслом, чтобы не попасть впросак, как это случилось с одним из актеров, игравшим Чацкого: тот актер, играя весь третий акт «Горя от ума», держал в руках стакан чая. Когда его спросили, почему он в этой сцене пьет чай, он сослался на реплику Хлестовой, характеризующую Чацкого: «Чай, пил не по летам».

Актер не знал, что эта старинная форма выражения означает «Наверное, пьянствовал не по летам», — и решил, что нашел интересную, ранее никем не замеченную деталь роли. Он прихлебывал чай весь третий акт, что несомненно не соответствовало содержанию пьесы.

Подробное знакомство с последующей записью в тетради фактов и событий рассказа «При свете дня» дало нам возможность представить во всех подробностях атмосферу событий. Только что кончилась война. Возвращаются с фронта люди в солдатских шинелях, хранящих следы дальних походов. Радость победы еще не смыла с их лиц следов тягот войны. Там, на фронте, они хранили память о своих близких, и встреча с ними показывает, отвечали ли им близкие тем же.

Студенты записали такие факты жизни своих героев:

1) Солдат Андрей Слепцов приезжает в Москву из-под Красноярска, чтобы выполнить обещание, данное умирающему командиру, — рассказать вдове о жизни и гибели ее мужа, а также передать оставшиеся после него вещи.

2) Слепцов потерял на войне левую руку.

3) Сейчас он работает трактористом в колхозе.

4) Нечаев погиб в 1944 году, а Слепцов, вылечившись после ранения, смог приехать в Москву только в 1946 году, т. е. через год после окончания войны.

5) Слепцов приехал рано утром и плохо спал ночь.

6) Он не застаёт Ольги Петровны и знакомится с сыном Нечаева — мальчиком Юрой лет 12–14.

7) Слепцов остается доволен разговором с мальчиком.

8) Он угощает мальчика сибирской снедью.

9) Мальчик начинает готовить уроки, а Слепцов, сев в кресло, неожиданно для себя засыпает.

10) Мальчик уходит в школу, не разбудив Слепцова.

11) Возвращается с работы Ольга Петровна и не может понять, почему в ее комнате спит незнакомый солдат.

12) Слепцов просыпается и рассказывает Ольге Петровне о цели своего приезда.

13) Слепцов взволнованно повествует о храбрости капитана Нечаева и его высокой человечности.

14) Ольга Петровна не узнает в рассказе Слепцова своего мужа, который до войны был скромным, застенчивым и боялся начальства.

15) В комнату входит мужчина, которого солдат принял за друга семьи Нечаевых.

16) С приходом этого человека поведение Ольги Петровны меняется, и она слушает Слепцова без особого внимания.

17) Ольга Петровна предлагает Слепцову пообедать, показывая, что поручение Нечаева им уже выполнено.

18) Слепцов слышит плач грудного ребенка и догадывается, что Ольга Петровна вышла замуж вскоре после получения известия о гибели Нечаева.

19) Слепцов кладет на стол сохраненные им вещи Нечаева и собирается уйти.

20) Растерянная Ольга Петровна предлагает ему возместить деньги, затраченные на дорогу.

21) Слепцов, стараясь скрыть свое возмущение скорым замужеством Ольги Петровны, отказывается от денег и уходит.

22) Ростислав Иванович, которому стыдно за Ольгу Петровну, требует, чтобы она вернула Слепцова и оставила его ночевать.

23) Они бросаются вдогонку за солдатом, но не могут его найти.

24) Печальное возвращение супругов и ощущение стыда за свое благополучие.

Таковы факты и события инсценировки. Для того чтобы воплотить их на сцене, чтобы зрители почувствовали реальность и жизненность каждого действующего лица и их поступков, студенты должны воссоздать при работе над ролью события, происходившие до начала

действий в рассказе. Эти прошлые события должны возникнуть в результате работы творческого воображения студентов.

Такое воссоздание событий помогает узнать характер и биографию человека, чей образ предстоит воплотить на сцене.

Поэтому, например, молодому артисту, исполняющему роль Слепцова, необходимо представить себе, какая у него семья, как он с самодельным протезом взамен потерянной на фронте руки работает на тракторе. Артист должен со всеми подробностями представить себе дружбу Слепцова и Нечаева, их боевые действия на фронте и тот момент, когда перед смертью капитан Нечаев просил передать его вещи жене. Он должен хорошо знать, как выглядел Нечаев, как обращался со своими подчиненными, почему в глазах Слепцова он был идеальным человеком и командиром и т. д.

Студентке, исполняющей роль Ольги Петровны, также необходимо знать и внешность и характер Нечаева, но, разумеется, она себе это представит по-другому, чем исполнитель роли Слепцова. Ей необходимо нафантазировать свою любовь к Нечаеву и то, как она вышла за него замуж, их совместную жизнь до войны, рождение сына Юры, уход Нечаева на фронт, ее отъезд и трудную жизнь в эвакуации. Она должна точно знать, когда пришло извещение о гибели мужа, как она почувствовала моральную поддержку в тот трудный период со «стороны Ростислава Ивановича, как решила выйти за него замуж, их новую жизнь, рождение дочери, укрепление ее положения на работе и стремление сохранить новую семью.

Студенту, исполняющему роль Ростислава Ивановича, также нужно нафантазировать прошлое своих отношений с Ольгой Петровной. Он должен понять, что он старше ее лет на 15, что, когда они встретились в первый раз, он был женат, а она замужем за Нечаевым, что после смерти Нечаева Ростислав Иванович оставил семью и женился на Ольге Петровне, что разница в годах заставляет его ревниво относиться к молодой жене и т. д.

Исполнитель роли мальчика Юры должен представить себе свою жизнь в школе и сложные отношения, возникшие у него с отчимом и матерью. В такой ситуации легче оправдать его доверие и расположение к человеку, который воевал на фронте вместе с погибшим отцом. К моменту встречи со Слепцовым, когда Юра учит уроки, полезно знать, что именно задано на дом, что он уже выучил, а что нет.

Когда у студентов наметится линия предлагаемых обстоятельств, надо их реально себе представить путем творческого воображения.

Вот что пишет об этом К. С. Станиславский: «В чем же заключается работа творческого воображения и как протекает процесс артистического мечтания? Существуют разные виды артистической мечты и жизни воображения. Прежде всего, можно видеть в воображении с помощью внутреннего зрения всевозможные зрительные образы, живые существа, человеческие лица, их внешность, пейзажи, материальный мир вещей, предметы, обстановку и прочее. Далее — можно слышать внутренним слухом всевозможные звуки, мелодии, голоса, интонации и проч. Можно ощущать всевозможные чувства, подсказанные памятью наших чувствований»<sup>\*</sup>.

Все виды артистического воображения должны быть направлены в одно русло, нужное студенту для создания роли. Одним из таких приемов является, например, вопрос, который может задать себе студент, играющий солдата Слепцова: «Что было бы, если бы я был солдатом во время войны и у меня был бы замечательный командир?» Вот это «если бы» и есть рычаг, который переводит артиста из реальной жизни в плоскость вымысла, воображения.

Воображение немедленно откликнется на призыв «если бы» и перед внутренним взором студента начнет развертывать цепь разнообразных событий инсценировки, рисующих жизнь солдата на фронте.

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 4. С. 86–87.

Правда, эти видения у студентов опираются на впечатления от кинокартин о войне и фронтовых хроник естественно, никаких собственных воспоминаний и впечатлений о войне и военной службе у него нет. Значит, ему нужны дополнительные материалы, обогащающие работу его воображения. Мы ему посоветовали встретиться с полковником, участником войны, преподавателем нашего училища, и расспросить его о жизни на фронте. Полковник любезно прошел с ним начала строевой подготовки, правила поведения солдата, много рассказывал о своих боевых товарищах. После того студент был в музее Вооруженных Сил СССР, даже стрелял в тире, разговаривал еще с несколькими участниками войны и постепенно обогатил свое артистическое воображение так, что отдельные события инсценировки стали вырисовываться гораздо яснее. Самым трудным для него оказалось создание облика капитана Нечаева и отношения к нему. Капитан никак не приобретал очертаний живого человека, и студент обратился за помощью к нам.

— Неужели у вас нет человека, которого вы очень уважаете? — спросили мы.

— Есть, это моя мать, — ответил студент, — но она никакие ассоциируется у меня с капитанам Нечаевым.

— Ну, а как вы относитесь к Маяковскому?

— Это мой любимый поэт и необыкновенный человек.

— Перенесите ваше отношение к Маяковскому на капитана Нечаева. Пусть для вас Маяковский будет капитаном Нечаевым, — посоветовали мы.

Студент ухватился за наше предложение, и отношение к Нечаеву вскоре было им найдено.

Волнение, которое возникало у него, когда он думал о судьбе Маяковского, приходило к нему в то время, когда он рассказывал о капитане Нечаеве.

Следующим трудным моментом для него было создание обстоятельств смерти Нечаева. Для того чтобы помочь ему почувствовать состояние Слепцова в момент смерти Нечаева, я рассказал о последних минутах Вахтангова, при которых мне пришлось присутствовать.

Вахтангов был тяжело и неизлечимо болен. Его жена, чувствуя приближение кончины нашего учителя, позвала ближайших учеников для того, чтобы попрощаться с ним. Надо сказать, что мы, ученики Вахтангова, не верили в возможность его смерти и ждали какого-то чуда. Нам казалось, что такой замечательный художник и удивительный человек не может умереть, хотя разум и говорил, что таких чудес не бывает.

Когда мы вошли в комнату, Вахтангов лежал на подушке с закрытыми глазами и тяжело дышал. Вдруг он поднял веки, и на нас взглянули его огромные серые глаза, полные ласковой вахтанговской иронии, которую мы всегда так любили. Он узнал нас и заговорил шутливо и приветливо. Мы не могли не поддаться его обаянию, смеялись и плакали одновременно. Смеялись его шуткам и плакали от осознания его безвозвратного ухода. Потом он позвал сына и что-то долго и тихо ему говорил. «Ну, как, Сергей, выдержишь?» — спросил он. «Выдержу», — ответил плачущий, мальчик. Вдруг Евгений Багратионович посмотрел на открытую дверь, поднял руку и закричал страшным голосом: «Стоп!» Мы замерли от ужаса. Нам показалось, что он увидел и останавливает входящую смерть. Затем он откинулся на подушки и вытянулся. Вошедший врач поднес стетоскоп к его сердцу и сухо сказал: «Скончался». Мы сидели, не произнося ни слова, и долго еще не могли поверить, что наш учитель уже никогда не будет поражать нас блеском своего таланта и не проявит своего удивительного человеческого внимания к каждому из нас. Для меня это был самый благородный человек и самый замечательный художник, с которым меня столкнула жизнь.

То волнение, которое охватило меня во время рассказа, заразило студента и помогло ему почувствовать отношение к человеку, которого глубоко уважаешь, любишь, бесконечно ценишь и вдруг теряешь. В процессе работы над ролью Слепцова мы не добивались, чтобы образ капитана Нечаева, созданный студентом, точно соответствовал описанию автора. Важно было только

помочь актеру создать отношение к нему как реально существующему человеку. Далее, студент, исполняющий роль Слепцова, создавая предлагаемые обстоятельства, смог рассказывать, как он начал собираться в Москву, как пришивал одной рукой чистый воротничок к гимнастерке, как охотился и удил, добывая мясо и рыбу на дорогу, как выпросил в колхозе командировку, потому что въезд в Москву в то время без нее был запрещен, как долго ехал в поезде, как искал в Москве дом Ольги Петровны.

Так постепенно он наращивал пока еще состоящую из отдельных моментов линию предлагаемых обстоятельств, происшедших до начала пьесы.

Молодая девушка, исполнительница роли Ольги Петровны, при создании предлагаемых обстоятельств должна была представить себя в образе женщины, вторично вышедшей замуж, матери двоих детей. Хотя с детьми она на сцене не встречается, но при создании прошлого роли этих обстоятельств никак нельзя избежать.

Прежде всего ей нужно было создать в своем воображении первого мужа, инженера, ставшего во время войны капитаном. Она вспомнила своего трагически погибшего дядю, которого очень любила, и первое время отношение к дяде перенесла на созданный ее воображением образ Нечаева. Но когда дело дошло до создания в воображении обстоятельств первой любви и замужества, исполнительнице пришлось подставить другой персонаж.

Создание предлагаемых обстоятельств, в которые вкрапливаются элементы личной жизни, — дело глубоко интимное, и мы никогда, разумеется, не спрашиваем, кого студенты имеют в виду.

Студентке сначала было трудно создать предлагаемые обстоятельства, связанные с детьми, мы посоветовали ей найти маленького ребенка и поухаживать за ним. Студентка предложила свою бескорыстную помощь соседке, у которой был маленький ребенок. Молодая де-

вущка почувствовала, что значит держать в своих руках маленькое, беспомощное существо, как нужна ему забота, охрана, и эти действия и ощущения подсказали ей в намеке, что такое чувство матери.

Создать свое отношение к старшему сыну Ольги Петровны Юре молодой актрисе помог ее племянник.

Теперь ей надо было представить себе историю своих взаимоотношений с Ростиславом Ивановичем, его обаяние, внимание, помощь в работе. Она должна была хорошо узнать характер своего второго мужа, представлять себе его первую семью, которую он оставил ради нее. Исполнительница роли Ольги Петровны должна была в своем воображении создавать предлагаемые обстоятельства, связанные с удачным вторым замужеством и сложными отношениями с сыном от первого брака.

Наш исполнитель роли Юры недавно окончил школу, и ему нетрудно было представить себе предлагаемые обстоятельства жизни школьника.

Исполнителю роли Ростислава Ивановича нужно было представить себе всю историю своей любви к Ольге Петровне, нужно было почувствовать себя талантливым конструктором, ведущим инженером предприятия. Исполнитель роли Ростислава Ивановича долго не мог правдиво рассказывать о предлагаемых обстоятельствах своей роли, и мы не понимали, ленился ли он или был лишен артистической фантазии.

Мы подогревали его воображение разными вопросами и в ответ слышали вялые рассуждения о том, что он все знает и чувствует, но не умеет связно рассказать. Пришлось ему поверить, так как сколько-нибудь интересного сообщения о предлагаемых обстоятельствах его роли мы так и не услышали.

Следующий этап работы над ролью мы посвящаем знакомству с характеристикой действующих лиц, данной автором, и выписке тех их черт, о которых упомянуто в рассказе.

К разбираемой нами инсценировке были сделаны следующие выписки из текста рассказа:

Слепцов Андрей, тракторист, сибиряк, из-под Красноярска, лет тридцати трех. Одет в солдатскую шинель, за спиной старый вещевой мешок, на голове новая кепка. Бывший солдат, долго воевавший, привычный к перемене мест. Держится свободно, с людьми приветлив и добр. Потерял на войне левую руку, вместо нее теперь самодельный протез. Хорошо разбирается в людях. Верен своему слову и постоянен в привязанности и дружбе. Охотник и рыболов. Очень чуток в вопросах чести. Непримирился к несправедливости и лжи.

Сын Нечаева, Юра, 12–14 лет, бледный, худой мальчик, по-видимому, плохо питается. Приветливый и вежливый в обращении. Учится хорошо и старательно. Мечтает быть летчиком-истребителем и борцом против несправедливости. В семье чувствует себя одиноко и чуждается отчима. Сразу потянулся к Слепцову и полюбил его. По-детски наивен и непосредствен.

Ольга Петровна — вдова Нечаева. Рослая, светловолосая женщина, несколько полная, стремительная, будто летящая, лет тридцати двух. Отношение к людям чуть насмешливое и преувеличенно самоуверенное. В разговоре чувствуются властные нотки. По-видимому, упряма. Сейчас занимает в институте хорошее положение. По образованию инженер. Вскоре после смерти Нечаева вышла замуж. У нее сын и маленькая дочь. Своего первого мужа считала пресноватым и скучным. Ростислав Иванович Винокуров — видный инженер и изобретатель. Широко образованный человек. Оставил жену и детей, и женился на Ольге Петровне. Высокого роста, в очках, с моложавым лицом и седыми волосами. Несколько нервен и раздражителен. Часто ревнует свою молодую жену, потому что старше ее лет на пятнадцать. В такие минуты злится и теряет самообладание.

Таким образом студенты знакомятся с чертами внешней и внутренней характеристики образа. «Если вы хорошо знаете какого-нибудь человека, знаете несколько значительных моментов его жизни, знаете его характер, привычки и вкусы, т. е. что он любит и чего он не любит,

то вы легче ответите на вопрос, как бы он поступил в том или ином случае. Вы можете придумать несколько положений для такого знакомого вам человека и почти безошибочно угадаете, как он выйдет из них. Чем лучше вы будете знать его, чем больше подробностей вспомните, тем лучше вы будете чувствовать его и тем правильнее и скорее чувство ваше подскажет вам, как на вашего знакомого подействует тот или иной случай»<sup>\*</sup>, — пишет Е. Б. Вахтангов.

Выписки из инсценировки и рассказа, освещающие характерные черты действующих лиц, пока дают нам только отдельные вехи на пути, который должен пройти студент для создания характерности. Заполнить пробелы студент может, создав жизнеописание (биографию) персонажа пьесы. Студент, пользуясь авторским описанием действующего лица, представит себе его прошлую жизнь, события, которые влияли на формирование характера, вкусы, симпатии, т. е. узнает жизнь своего героя, как жизнь своего хорошего знакомого или даже свою собственную. Кстати, если в жизнеописание действующего лица студент добавит эпизоды из своей собственной жизни, похожие на события жизни образа, — это только сделает более убедительной биографию персонажа пьесы. Так же как человек рассказывает о своей жизни с того момента, как себя помнит, так и жизнеописание (биографию) следует начинать с раннего детства образа и продолжать его до времени начала пьесы.

При создании биографии действующего лица необходимо помнить высказывание Станиславского: «Раз ты играешь злого, ищи, где он добр», тогда характер будет показан в движении и развитии, что сделает его живым и правдоподобным.

Для того чтобы обогатить создание прошлого роли, существует еще ряд приемов, помогающих понять и почувствовать характер действующего лица — можно играть этюды из прошлого, оживляя события, предше-

---

<sup>\*</sup> Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 202.

ствовавшие началу пьесы, например: Ольга Петровна получает известие о гибели мужа и Ростислав Иванович окружает ее заботой и вниманием; Слепцов собирается ехать в Москву и прощается с женой и т. п.

Студенты обычно проявляют максимум инициативы в поисках материалов, помогающих им лучше понять время действия пьесы. Они используют воспоминания современников, кадры старой кинохроники, газеты, песни и музыку того времени, костюмы, портреты и другие материалы.

Одним из важных моментов являются поиски в себе черт, характеризующих внутреннюю сущность роли, и переживаний, созвучных с нею. Для этого студенту надо мысленно поставить себя в положение действующего лица и ответить себе, так ли он поступил, если бы оказался в том же положении. Те поступки, которые близки студенту, роднят его с ролью, которые ему непонятны, нужно оправдать своим воображением.

В результате проделанной работы студенты пишут биографии своих героев. Вот, например, краткое жизнеописание (биография) Андрея Слепцова:

«Я, Андрей Петрович Слепцов, родился в 1913 году в деревне Лищировке близ города Красноярска, на берегу Енисея. Край наш суровый, но необыкновенно красивый. Мой отец Петр Слепцов до революции зналсЯ с политическими ссыльными. Отец во время гражданской войны воевал в партизанском отряде и участвовал в освобождении нашего края от Колчака. Последнее время отец работал в колхозе плотником.

В нашей семье было двое детей — я и сестра. Помню себя маленьким мальчиком зимой, когда в нашем срубленном из больших бревен доме было жарко натоплено, а в углах избы лежал снег; ходить босиком по деревянному полу было очень холодно, и мы привыкли не бояться мороза. Мать любила нам рассказывать сказки про злых волков и могучих медведей. Отец начал брать меня на Енисей и приучать к рыбной ловле. Рыбы в Енисее много, и мы всегда приносили домой богатый улов.

Я очень любил отца и никогда ему не врал, но и отец никогда не говорил неправды. У нас был сосед, мальчик моих лет, звали его Сашка. Мы с ним очень подружились и, когда немного подросли, стали вместе ходить на Енисей ловить рыбу. Однажды крючок моей удочки зацепился за камень, я разделся и стал нырять, чтобы его отцепить. От холодной воды мои ноги схватила судорога, и сильное течение потащило меня в реку. Сашка услышал мои крики и, не раздумывая ни секунды, бросился меня спасать. Он подплыл ко мне, велел лечь на спину, схватил за волосы и выволок на берег. Когда сильное течение несло меня в реку, я не испугался, а только думал о том, как сохранить свои силы, чтобы продержаться, пока не подплывет Сашка. С тех пор наша дружба еще больше окрепла, и я готов был сделать для Сашки все, что он пожелает. И теперь не купаюсь, если не имею при себе булавки, укол которой снимает судороги. Учился я с охотой и очень любил свою старую учительницу, которая преподавала у нас русский язык. Когда она увидела, что я пишу не внимательно и делаю много ошибок, то начала заниматься со мной дополнительно, и я стал одним из лучших учеников. Так я окончил 7 классов.

Я часто ходил с отцом на охоту. Когда мне минуло 16 лет, отец решил устроить охоту на медведя. Я знал, что медведя должен убить сам. До этого мне приходилось участвовать в охоте на медведя только в качестве поводыря собак. Теперь честь убить медведя предоставлялась мне. Медведь был выслежен, окружен, и собаки должны были выгнать его. В охоте принимали участие отец и два моих дяди. Отец был рядом и должен был страховать меня в том случае, если я только раню медведя, а не убью. Мы спугнули медведя, и собаки погнало его к тому месту, где находились мы с отцом. Когда я увидел медведя, он не показался большим, но я хорошо знал, какой это сильный зверь и как нелегко его сразу убить. Мне повезло, и моя первая пуля уложила медведя на месте. Какими вкусными показались дома пельмени из медвежьего окорока, и как я был рад, что не струсил! Я начал работать

вместе с отцом плотником в колхозе, а затем пошел учеником слесаря в мастерскую по ремонту сельскохозяйственных машин.

Здесь судьба столкнула меня с Машей, Марьей Александровной, работавшей в той же мастерской. Мы как-то сразу приглянулись друг другу, подружились и почувствовали, что жить друг без друга нам невозможно. Родители не препятствовали, и мы сыграли скоро свадьбу, на которой гуляла почти вся наша деревня. В своей жене я приобрел близкого друга, умного, прекрасно меня понимавшего и удивительно честного человека, никогда не солгавшего ни единым словом, а честность в человеке я ценю больше всего на свете.

У нас должен был родиться ребенок как раз в то время, когда мне надо было идти по призыву в ряды Красной армии. Жаль мне было расставаться с молодой женой, но я ей верил и спокойно уехал служить на далекую границу нашей Родины. Там я был связистом. Вместе со мной служил Сашка, спасший в детстве мне жизнь. Я все думал, как его отблагодарить, но случай не представлялся.

Вернулись мы после службы в родную деревню, где меня ждали родные и маленький сын. Я стал работать в колхозе по ремонту машин. Семья моя увеличивалась — теперь уже у меня было два сына и дочь, жизнь мне улыбалась, как вдруг грянула война, и меня снова мобилизовали.

Я вошел в состав тех дивизий, которые были брошены в трудное для Москвы время на наступавшие фашистские войска. Здесь во время боев я и увидел впервые Нечаева, тогда еще лейтенанта. В первом моем бою я был еще необстрелянным солдатом и ложился каждый раз, когда мимо пролетала немецкая мина. Нечаев шел во весь рост, ласково со мной разговаривал и, когда мы подошли к месту начала атаки, оставил меня там с телефонным аппаратом, не взял с собой в наступление. Я понял, что он меня, необстрелянного солдата, не пустил в бой, ибо я не ориентировался в обстановке атаки и мог погибнуть зря. Такое отношение к малознакомому солдату горячо меня

тронуло, и я понял, что за человек Нечаев. В боях под Москвой в 1941 году Нечаева ранило, я потерял его из виду. Судьба носила меня по разным фронтам, но мне везло, я ни разу не был ранен, воспоминание о Нечаеве не покидало меня.

Потом я попал в часть, в которой воевал теперь уже капитан Нечаев, и служил телефонистом. В одном из боев капитан был смертельно ранен и взял с меня слово, что я передам его вещи вдове. В боях я потерял левую руку, долго лежал в госпитале, вернулся домой и, немного обжившись, поехал в Москву выполнять поручение капитана. Мы, Слепцовы, всегда выполняем свое слово».

Следующий этап нашей работы — нахождение черт внешней характерности образа. «Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый, внутренний душевный рисунок роли»\*. Создавая жизнеописания (биографии) своих героев, студенты должны представлять как характер того или иного действующего лица, так и его внешний вид.

В качестве домашнего задания наши студенты должны подготовить в это время несколько этюдов. Мы предлагаем студентам в домашней обстановке, представить, как ходит их герой, как встает, как умывается, как причесывается — словом, проделать ряд физических действий так, как это делал бы персонаж пьесы.

Студент должен выстроить отношения образа к окружающим его вещам и людям. Как говорил Е. Б. Вахтангов, «готовить роль — это значит искать отношения, нужные для нее». Этим можно заниматься всегда и везде. Например, поискать на улице ту витрину, которая заинтересовала бы действующее лицо, осмотреть находящиеся в ней вещи и решить, какую вещь выбрал бы герой, подумать в образе, стоит ли ему купить эту вещь, и т. п. Также важно, например, найти привычное отношение персонажа к своим собственным вещам: одни любят и берегут вещи, другие к ним равнодушны, вечно их теряют и т. п.

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 3. С. 201.

Далее пробовать в образе, скажем, здороваться со знакомыми, искать к ним отношение и т. п. Следует уже искать отношение персонажа к другим действующим лицам пьесы. Например, Ольги Петровна к Ростиславу Ивановичу, Ростислава Ивановича к Юре и т. д. Некоторые студенты к этому времени уже могут себе представить, в какую сторону возможны изменения отношений между персонажами.

Затем мы даем задание поискать, как говорит действующее лицо. Например, в нашей инсценировке Слепцов — сибиряк из-под Красноярска. Вероятно, студенту надо услышать и воспроизвести сибирский говор своего героя.

Вот как, например, искал Б. В. Щукин речь зайки Тартальи из сказки К. Гоцци «Принцесса Турандот»: он выработал манеру заикания, в которой никак нельзя было угадать, какое следующее слово он хочет сказать. Для того чтобы проверить, достаточно ли это убедительно, он сел в трамвай и, заикаясь, спрашивал: «К-как мне п-проехать на о-о-о?» Дальше он не мог выговорить ни слова. Весь вагон начинал ему помогать: «На Ордынку?» Щукин отрицательно качал головой. «На Остоженку?». Снова Щукин качал головой. «На Орликов?» Наконец, Щукин выговаривал: «Нао-оборот, на П-петро-овку».

Этюды, проигрываемые дома и на улице, служат накапливанию отдельных черт внешней характеристики.

В результате проделанной работы студент, играющий Юру, показал такой этюд: Юра вбегает в комнату после гимнастики — ведь для того чтобы стать легчиком-истребителем, нужно быть сильным, и он всегда упражняется с гантелями на улице. Он берет полотенце и отправляется умываться холодной водой, чтобы закалить себя. Возвращаясь, Юра бросает полотенце на стул, затем вспоминает, что военный должен быть аккуратным, и вешает полотенце на место. Его еще немного трясет от холодной воды, и он проделывает несколько сильных движений, чтобы согреться. На столе стоит скромный

завтрак, Юра, быстро его съедает и остается полуголодным. Он начинает искать, не осталось ли где куска хлеба, но ничего не находит. Затем приносит чай и пьет его с маленьким кусочком сахара, ведь все выдается по карточкам и еду надо распределить на весь день. Затем он уносит тарелку и стакан на кухню и начинает освобождать место на столе, чтобы готовить уроки. На столе коробка дорогих папирос Ростислава Ивановича. Юра берет одну в рот и хочет зажечь спичку, чтобы попробовать, как это курят, но, вспомнив, что они принадлежат Ростиславу Ивановичу, которого он не любит, укладывает их обратно в коробку. Потом открывает портфель, достает тетради и учебники, начинает готовить уроки.

В трудных моментах решения арифметических задач он становился коленями на стул, ложился грудью на стол, задумчиво закручивая колечками свои волосы.

Лучше всего студенту удался показ того, как Юра готовит уроки. У него изменялся ритм движений, лицо приобретало напряженное выражение, видно было, что в учении он старался, но давалось оно ему нелегко. Надо сказать, что студент настолько вжился в образ, что стал относиться к окружающим с энергичным интересом и непосредственностью подростка.

Исполнитель роли солдата Слепцова должен был найти убедительные физические действия своего героя, обрисовывавшие характер человека мужественного и самостоятельного.

Показу этюдов этого студента предшествовала большая работа, когда он учился пользоваться только одной рукой: развязывал и завязывал мешок, скручивал самокрутку, надевал шинель и т. п.

Одновременно с работой над чертами внешней характерности мы уже просим студентов искать костюм героя. Так, студент в роли Слепцова показывал этюды в военной гимнастерке и сапогах. Он нашел старую шинель и выдавший виды вещевой мешок, на левую руку надел черную перчатку.

Студент показал на репетиции, как Слепцов упругим шагом солдата, привыкшего преодолевать большие расстояния, подходит рано утром к дому Ольги Петровны. Москва еще спит, Слепцов решает дождаться рассвета, чтобы не будить людей так рано. Он садится на скамью, здоровой рукой открывает мешок, достает часы Нечаева, смотрит, который час. Достает кисет, одной рукой скручивает самокрутку, придерживая коробок протезом, зажигает спичку и закуривает. Покурив, решает подремать. Подкладывает под голову мешок и быстро засыпает, как человек, привыкший спать в любом положении.

Студентка, исполнительница роли Ольги Петровны, показывала, как ее героиня возвращается домой после работы. Она подходит к зеркалу, внимательно себя осматривает, затем надевает домашнее платье, снова себя осматривает, прихорашивается перед приходом мужа.

Студент, исполняющий роль Ростислава Ивановича, надел очки, припудрил волосы так, что они получились седыми, взял в руки дорогой портфель и вошел в свою комнату. Но все эти внешние признаки роли не помогли ему в нахождении какой-нибудь характерной черты образа, и он долго не мог почувствовать своего героя. Такие случаи встречаются в педагогической практике и почти всегда объясняются надеждой нерадивых студентов на вдохновение. И каждый раз мы вновь и вновь объясняем им, что вдохновение всегда является результатом большой предварительной работы, независимо от того, готовит ли профессиональный артист роль в театре или студент работает дома над этюдом к своей первой роли.

Для того чтобы студенты почувствовали отношения персонажей друг к другу, мы предлагаем им подготовить этюды на предполагаемые прошлые события инсценировки. Обязательным условием является здесь создание студентами «течения дня» своих персонажей, т. е. воображаемых событий, происшедших с утра до момента выхода на сцену.

Студенты показывали нам такие этюды:

Ольга Петровна в эвакуации. Живет она в крохотной комнате, много работает, устает. Сын в пионерском лагере (мальчик в этюдах на прошлое не участвовал, в предполагаемое время он был еще слишком мал). К моменту начала этюда Ольга Петровна была в стеганке и сапогах, с ведром и лопатой собиралась пойти копать картошку. Раздается стук в дверь. Входит солдат Слепцов. Он привез с фронта письмо и посылку от мужа, собранную капитаном Нечаевым из своего фронтового пайка. Ольга Петровна читает письмо, видно, что оно написано шуточно.

Затем Слепцов рассказывает о жизни на фронте. Выполняя приказ Нечаева, он описывает боевые будни в оптимистических, успокоительных тонах.

В следующем этюде события происходили вскоре после получения Ольгой Петровной извещения о гибели мужа: к вдове приходит Ростислав Иванович. Он пока еще не открывает своих чувств и держится в роли друга и советчика. Ростислав Иванович предлагает Ольге Петровне интересную работу в возвращающемся в Москву после эвакуации институте. Ольга Петровна горячо благодарит, начинает срочно собираться. В сборах она отвлекается от тяжких дум и даже примеряет некоторые платья — она еще молода и красива.

Мы добивались, чтобы студенты в этюдах на прошлые события инсценировки создали и почувствовали атмосферу тяжелых военных лет, чтобы они органически действовали в предлагаемых обстоятельствах быта того времени.

Затем мы предлагаем студентам приготовить несколько этюдов на настоящие события инсценировки. Студенты теперь должны дать характерность персонажей, верно передать их отношения, дать общий пластический облик действующего лица и его поведения.

На настоящие события инсценировки были показаны такие этюды, как приезд Слепцова к Нечаевым и встреча его с Юрой.

Перед началом этюда исполнители вспомнили все события этой сцены и решили пройти ее в порядке им-

провизации со своими, тут же возникающими словами. Мы предложили им раскрыть тетради ролей и вспомнить название первого куска, определяющего его содержание. Затем мы посоветовали им попробовать в этюдном порядке выполнить свои задачи.

Студенты приготовили комнату Нечаевых, Юра открыл дверь, и вошел Слепцов. Он заговорил неестественным голосом, сильно напирая на «о».

Мы остановили этюд, сказали, что сибирский говор еще не получается, и предложили студенту пока играть этюд без говора.

Снова начали этюд, но у Слепцова и Юры не возник интерес друг к другу.

Мы опять остановили этюд и сказали, что они пошли по формальной линии событий, не создав правдивых и точных действий, соответствующих этой встрече.

«Например, в жизни, куда бы вы ни пришли, вам, прежде всего, нужно ориентироваться и понять, что происходит там, куда вы явились, и как следует себя повести»\*, — пишет К. С. Станиславский.

На сцене нельзя упускать логики и последовательности физических и элементарно-психологических действий. Когда Слепцов увидел Юру, он должен был осмыслить, кто перед ним — сын ли Нечаева или соседский мальчик, увидев в чертах его лица сходство с капитаном, уверить его, что пришел с дружескими намерениями, и убедить в том, что его можно впустить в дом. Юра, в свою очередь, видит перед собой однорукого солдата, спрашивающего его мать. В первый момент он определяет, можно ли доверять этому человеку, и затем, поверив ему, впускает в квартиру.

Далее Слепцов должен осмыслить, что он входит в квартиру, в которой жил дорогой для него человек, после того находит место, куда положить вещи, аккуратно кладет мешок и начинает снимать шинель. Сняв шинель, укладывает ее на свой вещевой мешок и начинает

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 4. С. 318.

искать место, куда бы ему сесть. Все его поведение и физическое самочувствие должно быть проникнуто отношением к дому капитана Нечаева.

Юра, предложив незнакомому солдату войти в дом и подождать, пока Ольга Петровна вернется с работы, старается чем-нибудь занять гостя. Взглянув на свой скромный завтрак и чуточку подумав, Юра приглашает Слепцова к столу.

Слепцов, видя, что этого завтрака на двоих не хватит, да и один Юра останется полуголодным, угощает мальчика привезенной с собой сибирской снедью. Для этого исполнителю роли Слепцова нужно одной рукой развязать свой вещевой мешок и торжественно выложить на стол большие куски жареного и вяленого мяса и несколько огромных рыб.

Юра в этюде должен передать восторженное отношение к другу погибшего отца.

Слепцов, расспрашивая Юру о том, как он учится, старается убедиться в том, что сын достоин отца.

После того как студенты разобрали линию физических и элементарно-психологических действий, мы предложили им снова сыграть этюд прихода Слепцова и встречи его с Юрой.

Теперь этюд пошел совсем по-другому. В нем появилась правда, и мы поверили в подлинность действия, происходящего на сцене.

Затем студенты сыграли этюд на тему прихода Ольги Петровны и первой ее встречи со Слепцовым. Слепцов спит в кресле. Ольга Петровна входит в столовую и видит спящего в кресле солдата. Она тихо подходит и разглядывает его. Этот человек ей незнаком, и она решает, что няня самовольно уложила в кресло своего приехавшего из деревни родича. Возмущенная Ольга Петровна начинает громко звать няню, в это время Слепцов просыпается, видит вдову своего командира, узнает ее и здоровается с ней. Когда Слепцов говорит, что приехал по поручению ее мужа, у Ольги Петровны мелькает страшная мысль, что первый муж жив, и она, замерев от ужа-

са, может только произнести: «Как?..» Солдат, догадавшись о причине испуга, сообщает, что он присутствовал при последних минутах жизни ее мужа. Ольга Петровна начинает резко с ним разговаривать и почти не вслушивается в его рассказ.

Мы остановили этюд и спросили студентку о причинах такого поведения Ольги Петровны. Студентка ответила нам, что в ее представлении Ольга Петровна — фигура отрицательная, раз она так быстро забыла своего мужа, и теперь рассказ о первом муже ей совершенно не нужен. Мы ей напомнили первое обсуждение инсценировки, когда студенты говорили о реалистическом звучании произведения, где каждый персонаж дан разносторонне, а не нарисован одной краской, поэтому рассказ Слепцова должен глубоко и по-настоящему взволновать молодую женщину, пробудить в ней дорогие воспоминания о первой любви. Для этого студентка должна была соответственно перестроиться.

На следующем уроке вновь повторили этот этюд. Снова очень убедительно прозвучал у исполнительницы роли Ольги Петровны тот момент, когда она подумала, что ее первый муж, быть может, жив, но затем забыла о характерности образа и стала играть милую, робкую девушку, что было тоже ошибочно.

На следующем занятии мы предложили студентам вновь сыграть этюд с момента возвращения Ольги Петровны. Теперь Ольга Петровна была взрослой женщиной, сознающей свое положение. Исчезли как черты резкости и напористости, так и черты наивности.

Для Слепцова события, о которых он повествует, стали важными и дорогими. Желание не причинить боли Ольге Петровне заставило исполнителя роли Слепцова сдерживать выражение своих чувств, в его словах звучала мужественная недоговоренность, которая воздействовала сильнее, чем если бы он дал волю своим чувствам.

Его волнение передалось исполнительнице роли Ольги Петровны, и она, едва удерживаясь от слез, с огромным

вниманием слушала солдата. Рассказ солдата большой, и у исполнительницы роли Ольги Петровны длинная сцена, в которой она слушает Слепцова.

Уметь слушать на сцене — это значит отвечать собеседнику своими мыслями, чувствами, внутренними и внешними действиями. Такое выслушивание должно быть очень активно и рождать целый ряд отношений к словам партнера. Например, Ольга Петровна старается узнать в рассказе солдата облик своего первого мужа и удивлена той переменой, которая произошла в нем на фронте. До войны он был робок, а в рассказе он человек большой храбрости и отваги. Ей хочется понять, почему все так любят и уважают того, кто казался ей скучноватым и недалеким. Для нее становятся теперь понятны успокоительные письма мужа: оказывается, он не хотел пугать ее.

Теперь должен вступить в действие внутренний монолог — это молчаливое отношение действующего лица к тому, о чем ему говорит партнер.

Внутренний монолог нужен студенту для того, чтобы во время речи другого действующего лица не прерывалась линия жизни его персонажа. Такой монолог является одним из важных элементов мастерства актера. «Помни, что на сцене нет совершенного молчания... когда тебе говорят, ты слушаешь, а не молчишь», — говорил М. С. Щепкин.

Внутренний монолог для начала можно произнести вслух. Например, во время этюда, в котором Слепцов рассказывает Ольге Петровне о ее муже, мы попросили студентку в порядке упражнения озвучивать те мысли, которые у нее возникли, с тем наполнением, на которое она в данный момент была способна. Так, в ответ на рассказ о храбрости Нечаева Ольга Петровна говорила: «Как странно, до войны он так боялся начальства». В ответ на сообщение о боевых наградах капитана Ольга Петровна произносила: «Он мне об этом ничего не писал», «Нет, это не тот человек, которого я знала», «Как он берег меня и думал обо мне перед смертью!..» и т. д.

Впоследствии, когда этот прием будет освоен, эти или другие, тут же возникающие в ответ на сообщение партнера мысли произносятся не вслух, а про себя и становятся внутренним монологом, звучащим как непроизнесенный текст роли.

Во время этюда встречи с Юрой Слепцов не мог снять шинель, пользуясь одной рукой. Исполнитель роли Юры, воспользовавшись этой неожиданностью, помог ему. Это действие подчеркнуло отношение мальчика к солдату, показало сердечность и доброту. Так возникла репетиционная случайность, которая помогла выявить некоторые черты характера образа.

Репетиционная случайность открывает совершенно неожиданные приспособления и сценические краски, которые невозможно предусмотреть заранее. Выполнение задачи затрудняет противодействие партнера. Преодоление этого противодействия, с которым сталкиваешься впервые, порождает много случайностей, возникающих от неожиданностей, перед которыми тебя ставит партнер. Вот почему не следует предупреждать партнера о том, что студент собирается делать. Это, так сказать, закономерные случайности, ради нахождения которых и совершаются репетиции отрывка. Такие случайности приспособлений к партнеру придают живой, импровизационный характер процессу взаимодействия (общения) и должны возникать на каждой репетиции.

После того как были сыграны этюды на тему инсценировки, раскрывшие линию психофизической жизни действующих лиц и частично обрисовавшие отношения и характеристики образов, мы приступили к разбору авторского текста. Известно, что «роль готова только тогда, когда актер сделал слова роли своими словами»\*. Переход к работе с текстом подчас очень труден, и часто студенты теряются на первых порах работы с авторским текстом, иногда кажется, как будто и не было предварительной репетиционно-этюдной работы над ролью. Они произ-

---

\* *Вахтангов Е. Б.* Записки. Письма. Статьи. С. 130.

носят авторский текст так, как будто в первый раз столкнулись с этим произведением, делая ударение почти на каждом слове и разрубая фразу на отдельные части. В таких случаях мы вспоминаем со студентами правила логического разбора текста. Для этого мы предлагаем каждому из них в качестве упражнения выбрать какую-нибудь фразу, не относящуюся к инсценировке, и, найдя в ней ударное слово, произнести эту фразу, выделяя ударение. Выделение ударного слова должно быть оправдано мыслью. Продолжая упражнения, студенты пробовали оправдывать выделение ударного слова разными подтекстами.

После нескольких упражнений чтение текста стало проще и естественнее и совсем пропало ученическое старание сделать ударным каждое произнесенное слово. Для студентов стало ясно, что не следует делить на части произносимую фразу, а необходимо пронизать ее единой мыслью. В противном случае может пропасть смысл.

Но, несмотря на то что студенты овладели выделением ударных слов, перестали рубить фразу и речь их стала проще и естественнее, авторский текст еще оставался для них неосвоенным: те действия и отношения, события и поступки, которые органически совершались ими с импровизированным текстом в этюдах, стали для них чужими, когда пришлось произносить слова автора. Для того чтобы авторские слова стали близкими и понятными, надо их оправдать созданием цепи «внутренних видений, рисующих предлагаемые обстоятельства».

«Видения» — это образы внутреннего зрения, предшествующие человеческой речи.

Если мы, например, придя куда-нибудь, вспомним дорогу от дома до места нашего прихода, то увидим эту дорогу внутренним взором и сможем в подробностях рассказать, что мы видели, о чем думали, кого встретили, какие события возникали во время дороги и что мы чувствовали. Передавая свои впечатления, мысли, отношения, действия и переживания другому лицу, мы посредством мимики, жеста, интонации и слова стараемся

восстановить то, что произошло во время этого пути, и хотим, чтобы наш слушатель увидел то же самое своим внутренним взором. Если мы в своем рассказе опишем свои видения, то и наш слушатель представит себе внутренним взором то, о чем мы говорили по нашему описанию.

Таким образом, в подтексте, с которым мы произносим слово, часто отражается форма предметов, их величина, качество, наше к ним отношение, переживания тех людей, с которыми нам приходится иметь дело, наши собственные переживания в тот момент, та внутренняя борьба, которую нам приходится вести, оценка событий и фактов и многое, многое другое, что перечислить невозможно.

Если эти видения возникают, то мы можем с большой точностью передать собеседнику все, что произошло в то время, о котором мы рассказываем. Кроме того, есть видения, которые запоминаются на всю жизнь, и воспоминание о них может служить источником возникновения определенных чувств.

Произнесение текста автора должно опираться на те видения, которые сложились у действующего лица пьесы, и актеру необходимо создать такие видения, рисующие события, отраженные в словах роли. Тогда авторский текст станет живым, нужным и без него нельзя будет обойтись при выполнении задач инсценировки.

«Актер только тогда будет по-настоящему удовлетворен, когда почувствует, что он знает, о чем говорит»\*, — писал Е. Б. Вахтангов.

Но оживление и оправдание предлагаемых обстоятельств текста еще не создают жизни действующего лица. Студенту необходимо знать, для чего говорятся слова автора. Таким образом, мы подходим к выполнению задачи роли, к действию для достижения цели.

В авторских словах заключено действие, названное К. С. Станиславским «словесным действием». Словом

---

\* Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 130.

можно остановить, предостеречь от опасности, крикнув: «Стой!» или «Берегись!», можно поднять на борьбу, можно приласкать, обидеть, оскорбить, уничтожить или возвеличить и т. п. — таким могущественным действием может иногда обладать слово.

Кроме того, словом мы убеждаем собеседника переменить свою точку зрения, стать на нашу сторону, сообщаем ему то, чего он не знает, переубеждаем, миримся, увлекаем, обманываем, разочаровываем, успокаиваем, т. е. совершаем целый ряд важных для себя воздействий на другого человека и выполняем свои задачи (действия для достижения цели).

Вот почему на сцене надо почувствовать активно-действенное начало слова, а не проговаривать его механически, не вскрывая заложенного в нем смысла и не зная, для чего мы его произносим. Очень часто студента подстерегает опасность «заболтать» текст или заштамповать его. Вот с этой опасностью и предстоит все время бороться. Чтобы этого избежать, необходимо смело и точно выражать подтекст, тогда фраза будет наполнена отношением и чувствами.

После того как студенты проделали домашнюю работу по созданию видений, на которые опирается текст их ролей, мы предложили им прочесть текст по тетрадам, вслух, сидя за столом. При этом мы просили их не пропускать тех физических и элементарно-психологических действий, которые ими были найдены в этюдах, и проделать их намеком. Например: студент, сидя на стуле, стучит по столу так, как он стучал бы в дверь, прося разрешения войти. Другой студент, исполняющий роль Юры, спрашивает: «Кто там?»; студент, исполняющий роль Слепцова, отвечает: «Ольга Петровна дома?» Исполнитель роли Юры, пользуясь беспредметными действиями, снимает цепочку, отпирает замок и открывает дверь. Слепцов, сидя на стуле, делает движение, обозначающее, что вошел в комнату, видит Юру, определяет, похож ли он на отца, и, увидев в Юрином лице черты Нечаева, читает свой текст по тетради.

Вначале студентов смущало такое предложение, но, когда они поняли, что при таком чтении текста не прерывается единая линия действия и авторский текст органично вплетается в эту линию, такая игра за столом их увлекла, и они стали читать авторские слова, сопровождая их намеками на те физические действия, которые им предшествуют. Все действия психологического порядка при чтении ролей за столом проигрываются полностью. Например: определение, что за человек предо мною; решение, как поступить; убеждение другого в том, что ты пришел с дружескими намерениями; решение впустить или не впустить незнакомого человека в дом и т. п.

Чтение авторского текста сразу дает возможность передачи произведения в несравненно более точной художественной форме, чем произнесение в этюдах своего приблизительного, импровизированного текста. Кроме того, авторский текст полностью вскрывает характеры действующих лиц и их индивидуальные черты.

Так мы прочитали несколько раз весь текст инсценировки и отметили, какие места у нас заполнены видениями и какие места еще не получают живыми и убедительными. Во время чтения мы направляли внимание студентов на выполнение задач их ролей.

На следующих уроках мы продолжали освоение авторского текста с намеками к совершению физических действий, а также разработкой и углублением взаимодействия (общения) между действующими лицами.

Постепенно авторский текст осваивался студентами и становился им необходимым для выполнения задачи. Теперь можно приступить к заучиванию текста инсценировки.

У некоторых студентов с хорошей памятью текст запоминается во время чтения за столом, другим приходится его специально заучивать. Мы советуем не учить текст вслух, а запомнить его про себя, для того чтобы не заштамповать интонации, заученной вместе со словами; рекомендуем при работе с текстом закрыть свою репли-

ку бумагой и прочесть предыдущие слова партнера, затем открыть свой текст и осмыслить ответ на мысль партнера. Тогда текст легче запоминается по смыслу и логическому продолжению.

После того как текст выучен точно, слово в слово, и студенты могут говорить слова роли, почти не заглядывая в тетрадки и действовать, сидя за столом, мы проводим еще несколько занятий. В этом периоде работы всегда обращаем внимание студентов на особо бережное отношение к авторскому тексту.

Следующий этап работы связан с вопросом о перспективе роли. Как распределить исполнителю свои силы на протяжении действия инсценировки? Какая сцена и какой кусок роли самые важные? Какие поступки героев готовят вершину развития роли? Какие места требуют особого выделения?

Определение важности поступков связано со сверхзадачей пьесы и материалом роли. Выявление перспективы роли — один из важнейших моментов созданий характера действующего лица. Надо хорошо знать, какие факты и события особенно важны для героя, какие его мало касаются, какие радуют и какие расстраивают, какие соответствуют его стремлениям и какие препятствуют и т. д. Перечень этих фактов поможет найти наиболее важный кусок роли — кульминацию, в которой выразится все существо образа. Эта кульминация должна быть подготовлена рядом второстепенных фактов, в которых логически и последовательно раскрывается подход к полному выявлению характера героя.

И в нашей инсценировке «При свете дня» студенты должны были знать, какой кусок для них самый главный, и к нему вести и развивать действие роли. Например, Слепцову и в голову не могло прийти, что вдова его командира вновь вышла замуж. Поэтому студенту нужно так вести свою роль, чтобы убедить зрителя в том, что даже приход незнакомого мужчины не может поколебать убеждения Слепцова, что Ольга Петровна верна памяти мужа. Тем сильнее и неожиданнее про-

звучит открытие Слепцовым второго замужества Ольги Петровны. Этот момент, когда Слепцов слышит плач ребенка и все понимает — самое сильное место его роли, кульминация, полнее всего выражающая цельность его характера. Но это только в том случае, если ранее по ходу действия зритель убеждается, какой Слепцов честный и порядочный человек, неспособный ни на какие компромиссы.

Для исполнительницы роли Ольги Петровны, взволнованной воспоминаниями о первом муже и подробностями его гибели, самым сильным моментом должен явиться момент прихода второго мужа и ее попытки заставить Слепцова прекратить рассказ и скрыть от Ростислава Ивановича свое состояние. Соответственно этому ей нужно распределить свое настроение и силы.

Когда мы наконец убедились, что студенты выучили авторский текст, предложили им обставить на сцене комнату в квартире Нечаева так, как они себе ее представляли. Мы со своей стороны всегда следим, чтобы вещи не загромождали сцену и было достаточно места для движения действующих лиц.

После того как студенты вновь вспомнили задачи и действия каждого куска инсценировки, а также составили для себя «течение дня» с утра до момента выхода на сцену, мы начали репетировать первый кусок нашей пьесы (встреча Слепцова с Юрой).

Вначале, для того чтобы студенты освоились в новых условиях, мы дали им возможность пройти первую сцену без остановок. По ходу действия выяснилось, что студенты хорошо овладели авторским текстом и он их не затрудняет. Однако у них не возникло еще никакого отношения друг к другу и действие пошло по поверхности событий, не затрагивающих внутреннюю жизнь героев. Названия кусков, отражающие содержание, не нашли выражения ни в действиях, ни в отношениях исполнителей. Они оставались равнодушны друг к другу, хотя авторский текст должен был бы подтолкнуть их к нахождению взаимной симпатии.

Тогда мы попросили студентов вспомнить свои отношения, которые возникали между ними, когда они играли этюды на тему инсценировки с импровизированным текстом, оттолкнуться от них, но не повторять то, как игрались эти этюды раньше, а искать отношения в тех условиях, которые сегодня возникают на сцене, так как каждый раз и при каждом повторении творчества артист чувствует по-новому и по-новому оценивает все те же неизменившиеся факты пьесы.

Приступая к репетициям инсценировки, мы напоминаем студентам слова К.С. Станиславского: «Пользуйтесь неопределенностью границы между физическими и психологическими задачами».

Верное выполнение физической задачи поможет вам создать правильное психологическое состояние. Оно переродит физическую задачу в психологическую\*.

Но для того чтобы начать выполнять физические задачи, студент должен понять, о чем думает его образ, и постараться искренне стать на его точку зрения, защищая основные мысли своего героя. Студент должен сделать важными и необходимыми лично для себя те цели, к которым стремится образ, т. е. сверхзадачу роли. Если студент не увлечется стремлением к этим целям, его исполнение роли будет скользить по поверхности: будет идти текст, совершаться нужные действия, а человеческое существо исполнителя не будет в этом участвовать, и тогда будущим актерам будет угрожать опасность попытки подменить настоящие чувства их изображением.

Педагог на этом этапе работы должен особенно быть настороже и убирать наигрыш, в какой бы форме он ни проявлялся.

В трудном положении при работе над инсценировкой был студент — исполнитель роли Ростислава Ивановича. Он собирал рот бантиком и старался играть каждое слово, передавая мысли своего образа криком и нажимом. Мы все время требовали от него ежедневных упражнений

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 3. С. 160–161.

на освобождение мышц и особенно обращали его внимание на освобождение мышц рта.

Пытаясь увлечь исполнителя роли Ростислава Ивановича, мы посоветовали ему вообразить, что он талантливый, уважаемый ученый, человек в возрасте, страдающий от бестактности своей молодой жены, ревнующий ее к прошлому: он постоянно с ней ссорится, тут же мирится, прося прощения за свою вспыльчивость. Словом, старались помочь ему почувствовать, что это фигура живая и все действия наполнены убедительными и реалистическими подробностями. Мало-помалу в студенте проявился интерес к такому толкованию роли. Оказалось, что ему не хотелось играть человека в возрасте и он постоянно на репетициях делал над собой усилия. Следующую репетицию мы снова начали с первого куска — встречи Слепцова и Юры. Напоминание о сверхзадаче заставило студентов подготовиться к репетиции, и она началась с выполнения физических действий, наполненных отношением действующих лиц друг к другу.

Слепцов и Юра вначале проделывали простые психофизические действия: задавали вопросы, открывали двери, рассматривали друг друга, убеждались в возможности продолжать разговор и т. п. Затем у них завязался настоящий интерес друг к другу, и Слепцов по-отечески стал расспрашивать Юру о его школьных делах. Юра охотно и доверчиво ему отвечал, и между ними возникли теплые и дружеские отношения. Слепцов остался доволен сыном командира, и Юре по-детски очень понравился солдат.

Теперь у студента, играющего Слепцова, твердо установился его «сибирский» говор с легким выделением буквы «о». Голос его также приобрел другой, несколько грубоватый тембр. Пластическая характеристика роли, как мы уже говорили, им была освоена давно. Теперь исполнители ролей Слепцова и Юры уже не говорили о своих образах «он», а, разбирая их действия, заявляли «я хочу», или «я прихожу» и т. п. Это один из важных

моментов ощущения себя в роли, отмечающий начало слияния индивидуальности студента с действиями и поступками образа.

Принятие факта приезда Слепцова было сыграно студенткой, исполняющей роль Ольга Петровны, очень искренне, и дальнейшее ее поведение, когда она, усадив Слепцова и стараясь победить волнение, стала готовиться к разговору, было очень убедительным. Когда же Слепцов начинал свой рассказ о жизни Нечаева на фронте, а студентка произносила про себя свой внутренний монолог, взаимодействие между студентами прервалось и каждый продолжал жить сам по себе.

Мы, остановив сцену, спросили о причинах такого разлада. Студентка нам сказала, что она хотела заплакать, но слезы к ней не приходили, а наигрывать их она не хотела.

Тогда ей напомнили, что «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»<sup>\*</sup>.

Студентка с живостью ухватилась за этот прием и при повторении сцены, произнося внутренний монолог, старалась скрыть от Слепцова свои слезы. В результате она заплакала искренними слезами, которых не могла удержать.

Но если бы она не знала предлагаемых обстоятельств роли и они бы ее не волновали, у нее ничего бы не получилось, т. е. если начать скрывать слезы без всякого повода, едва ли удастся заплакать.

Во время своей сцены студентка, играющая роль Ольги Петровны, заговорила слишком высоким голосом; ей напомнили, что на сцене надо говорить своим голосом и, если нужны изменения голоса, менять мелодию речи, характерность, но не самый голос.

---

<sup>\*</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т 3. С. 377.

Студент, играющий Слепцова, очень волновался, когда рассказывал Ольге Петровне о жизни ее мужа на фронте. Это волнение не давало ему возможности последовательно осветить все факты. Он их нагромождал в хаотическом беспорядке, не удостоверившись, поняла ли Ольга Петровна то, о чем он говорит.

Мы ему указали, что всякий человек, даже когда он волнуется, хочет, чтобы собеседнику стала ясна его оценка факта, и он не продолжит рассказа прежде, чем не убедится, что и собеседник оценил этот факт. После этого студент, играющий Слепцова, стал последовательно излагать события жизни Нечаева на фронте, стараясь передать Ольге Петровне свои видения. Общение между действующими лицами завязалось, и сценическое действие потекло логично и последовательно. Слепцов, выполняя свою задачу, раскрывал перед Ольгой Петровной то, каким замечательным человеком на войне был ее муж, а Ольга Петровна, выполняя свою задачу, хотела проверить, не ошибся ли Слепцов.

В третьем куске во время рассказа солдата в комнату входит мужчина. Это Ростислав Иванович, по-видимому, старый друг семьи Нечаевых. Слепцов старается вовлечь его в разговор о героической гибели Нечаева.

Студент, играющий Ростислава Ивановича, пока не может органично проделать самое простое действие: войти, увидеть, что жена занята разговором с приезжим человеком, и устроиться так, чтобы им не мешать. Понять, что приезжий рассказывает о гибели капитана Нечаева и, слушая, говорить про себя внутренний монолог ему также не удается.

В четвертом куске Слепцов, услышав плач ребенка, понимает, что Ольга Петровна давно вышла замуж и Ростислав Иванович ее муж. Он очень убедительно передал осмысление этого факта: выложил вещи Нечаева, отказался от возмещения своих расходов на дорогу, которое ему предложила Ольга Петровна, и ушел, унося с собой глубокое оскорбление от того, что уважаемая им женщина оказалась так слаба в жизненной борьбе.

Слепцов старается скрыть свое отношение к браку Ольги Петровны, но чем больше он его скрывает, тем ярче оно проявляется. Но он не хочет унизиться до того, чтобы явно оскорбить Ольгу Петровну.

Пятый кусок — «Растерянность супругов» — совсем не получился. Студент, играющий Ростислава Ивановича, не накопил никакого эмоционального материала во время предыдущей сцены и не мог передать осмысление ухода оскорбленного Слепцова.

На следующей репетиции сцена Слепцова и Ольги Петровны сильно подвинулась. Оба они были взволнованы по существу, и даже у меня, хорошо знающего сюжет инсценировки, появилось какое-то щекотание в горле, так искренне было их «столкновение».

В последнем куске студент, играющий Ростислава Ивановича, снова торопится, нервничает, «стреляет» словами и не дает себе возможности подумать о задаче, действии и смысле происходящего. Он совсем не чувствует партнера и произносит ничего не значащие слова в пространство, стараясь показать свое волнение.

На следующей репетиции для того чтобы он почувствовал, что такое спор с партнершей, дали ему этюд: он должен поссориться со студенткой по поводу отчисления из училища одного из студентов за дисциплинарные нарушения. Он предлагает взять этого студента на поруки, а студентка никак с этим не соглашается.

В этом этюде студент, играющий Ростислава Ивановича, убеждал свою партнершу, воздействовал на нее и в результате с ней поссорился — он органично действовал, и у него появлялся настоящий темперамент. Когда же мы начали репетировать кусок ссоры между супругами, перед нами снова оказался ничего не понимающий, кланяющийся на каждом слове, кривящий рот, беспомощный студент.

Мы попытались освободить его от напряжения, заняв мелкими физическими действиями, например, попросили его взять в привычку протирание очков. Он стал проделывать это действие, и оно его несколько отвлекло

от текста и освободило. Затем мы предложили ему, чтобы он во время убеждения Ольги Петровны в бестактности ее поведения пользовался в качестве доказательства вещами Нечаева, письмами и фотографиями, оставленными Слепцовым на столе. Это также несколько помогло студенту освободиться, но мы чувствовали, что он со своим физическим самочувствием, действием и текстом не справляется и надо будет сильно сократить его кусок.

На следующей репетиции мы попробовали подтолкнуть его к нужной активности действия и выполнению задач путем педагогического показа. Я пошел на сцену и сыграл за него так, как он должен был решить этот кусок. Надо сказать, что мы прибегаем к педагогическому показу очень редко — тогда, когда испробованы многие способы, а результата еще не получается. Если часто показывать студентам, как они должны сыграть то или иное место роли, они начинают подражать педагогам, и сквозь исполнение их ролей видна игра их преподавателей. Такое навязывание наглядных примеров решения роли не дает возможности выявить творческую индивидуальность самого студента. Вся наша педагогическая работа направлена к тому, чтобы студент научился и понял методы самостоятельной работы над ролью, сам думал, сам находил задачи и действие, сам строил образ. Вот почему мы прибегаем к педагогическому показу в крайнем случае и стараемся сыграть этот кусок роли не так, как мы бы сами сыграли эту роль, а так, как, по нашему мнению, должен сыграть ее студент.

После нашего показа студент, исполняющий роль Ростислава Ивановича, понял и нашел то физическое самочувствие, в котором находится его образ, но затем внутреннее наполнение у него пропало, и он не смог провести всю сцену в нужном наполнении действия. Времени до экзамена оставалось мало, и мы решили сократить в роли те куски, которые не лишают сцену общего смысла, а у исполнителя не получаются. Правда, от такого сокращения роль несколько пострадала и характер

Ростислава Ивановича потерял свою сложность, но это дало возможность студенту стать органичным в своих действиях и очистило его сценическую жизнь от наигрыша.

Очевидно, ему было трудно понять мысли пожилого человека, изобретателя и ученого, да еще влюбленного в молодую женщину, и мы решили несколько облегчить его поиски отношения с партнершей.

Мизансцены в наших инсценировках обычно крайне просты, и мы их не устанавливаем, предоставляя студентам самим находить те переходы и положения, которые диктуют им внутренняя жизнь и физические действия роли.

Мы считаем выразительной ту мизансцену, которая дала бы возможность человеку, вошедшему в зал во время действия и не знающему содержания отрывка, определить в общих чертах взаимоотношения между действующими лицами. Например, если бы он увидел сидящего на кончике стула солдата, ласково глядящего на мальчика, который с восторгом рассказывает о своем желании быть летчиком, он бы понял, что они нравятся друг другу, а может быть и то, что солдат в гостях у сына своего командира. Или если бы он увидел, как опечаленный солдат передает плачущей женщине письма и фотографии, мог бы понять, что солдат передает вдове письма погибшего на войне мужа. Все это сможет быть понятным только в том случае, если мизансцена оправдана и наполнена внутренним содержанием и чувством.

Механическая, не оправданная отношением, мизансцена никакого впечатления на смотрящего не производит и не тронет его. Вместе с тем еще нельзя требовать от студентов второго курса яркой сценической выразительности и надо ограничиваться тем наполнением и формой его выражения, какие у них получились в данный момент.

Перед первым прогоном инсценировки мы прежде всего вспоминаем о сверхзадаче, о том, ради чего сегодня играется пьеса. Затем проверяем линию сквозного

действия, просим исполнителей представить себе течение сегодняшнего дня с утра до момента выхода на сцену.

Выйдя на сцену, актеры должны думать только о ближайшем куске действия и постараться так выполнить заложенную в нем задачу (действие для достижения цели), чтобы не пропустить малейших подробностей.

Надо следить, чтобы не обрубались переходы из куска в кусок и не рвалась линия сквозного действия. Переход из куска в кусок по большей части совершается постепенно, но бывают случаи, когда действие резко поворачивается и переход этот подчеркивает неожиданность события. Например, в нашей инсценировке приход Ростислава Ивановича не является неожиданным событием и новый кусок плавно выливается из предыдущего, а неожиданный плач ребенка резко меняет весь ход действия, новый кусок сцены Слепцова возникает сразу без подготовки, и действие продолжается в сразу изменившемся физическом самочувствии. Такие события подводят к важнейшим, кульминационным кускам роли.

Во время прогона чрезвычайно важно сохранить импровизационное самочувствие и действовать так, как будто все события случились с действующим лицом в первый раз. Плохо, если студенты не завяжут подлинного общения, а будут действовать по знакомой схеме, произнося заученные слова и механически выполняя установленные мизансцены. «Надо быть очень пунктуальным и логичным при выполнении на сцене физических и элементарно-психологических задач, каждый раз и при каждом повторении творчества. Так, например, когда новое действующее лицо вступает в разговор, надо отдавать ему необходимую долю внимания. Когда выходишь на сцену, не следует прямым путем, заученно идти на свое место, указанное режиссером, а надо каждый раз и при каждом повторении творчества выбирать или находить себе удобное и привычное место»\*.

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 4. С. 132.

Первый прогон отрывка студенты обычно посвящают проверке и овладению сквозным действием и перспективной роли. Впервые в едином действии соединяются разрозненные куски роли и образуется линия мыслей, фактов, событий, поступков, чувств и переживаний образа. Все эти части не так легко объединить в одно целое, и обычно в первом прогоне этой непрерывной линии роли не получается. Одно место роли удается полностью, другое едва намечается, а переход к третьему еще неясен. Студенты впервые сталкиваются с мелкими «неожиданностями» реквизита, мебели и т. п., и им необходимо привыкнуть к ним.

Поэтому в большинстве случаев мы не делаем никаких замечаний по поводу первого прогона, ибо многое из того, что мы могли бы сказать, студенты почувствовали лучше нас. В этом случае имеет смысл прогнать отрывок во второй раз.

Теперь надо вспомнить о первом впечатлении после прочтения инсценировки и сравнить эти чувства с теми, которые возникают после этого сырого прогона. Несмотря на недоделанность многих моментов инсценировки «При свете дня», создалось мнение, что основная линия намечена правильно и, если ритм действия не растягивать и столкновения борющихся сторон сохранят свою остроту, впечатление от просмотра отрывка будет близко к тому, которое у нас возникло при первом чтении. Это в основном относится к тому куску, в котором Слепцов оценил то, что Ольга Петровна вновь вышла замуж и уже родила ребенка.

Исполнение ролей и ритм действия еще имеют много недостатков, которые необходимо преодолеть. Например, Ольга Петровна говорит иногда высоким голосом и пока забывает наши замечания о том, что актер должен на сцене говорить своим голосом, изменяя лишь «музыку» речи, характер, говор, ритм и речевые особенности. Кроме того, у исполнительницы роли Ольги Петровны в некоторых местах помимо ее воли возникает какое-то неприятное отрицательное отношение

к Слепцову, и мы указали ей, в каких именно местах и в чем это проявляется.

Сам Слепцов невероятно растянул свои действия, делал громадные паузы и играл свою роль, а не пьесу. Впрочем, оценка фактов и отношения к партнерам у него органичны и убедительны. Он уже не думает о своей характерности, а действует в ней, не замечая своей речи, походки, жеста и т. п.

У исполнителя роли Юры на прогоне был замечен излишний самоконтроль и боязнь наиграть. От этого он внутренне не свободен и боится, что его мальчишеская непосредственность похожа на наигрыш образа мальчика. Нам пришлось его похвалить и одобрить для того, чтобы он действовал смелее и поверил в убедительность своей характерности.

Исполнителю роли Ростислава Ивановича после сокращений текста стало легче, но ему необходимо найти полную мышечную свободу. Хотя он несравненно органичнее прежнего, но еще есть моменты, когда несвобода мышц мешает ему полнокровно действовать и добиваться своей цели.

Отрывки даются студентами второго курса без грима. Мы допускаем лишь наклейки — усы и бороды, если они нужны по ходу действия, а также седину, если она помогает студенту в ощущении возраста.

Мы не разрешаем студентам пользоваться гримом, во-первых, чтобы видеть, как студент сам передает характерность, во-вторых, студенты на втором курсе еще не научились самостоятельно гримироваться. После нескольких прогонов отрывка, в которые мы вносили правки и репетировали отдельные моменты, назначен день последней репетиции без остановок. К этому времени студенты сильно укрепились в линии сквозного действия; ритм, в котором должна идти пьеса, им известен, перспектива ролей и их кульминация проработаны, характерности стали органичными, слова твердо выучены и студенты о них уже не думают в процессе выполнения задач (действия для достижения цели).

Самым ценным на последней репетиции явилось то, что увлечение студентов в процессе работы выросло и их глубоко волнует содержание и события инсценировки.

Когда открылся занавес и раздался звонок, Юра выбежал, вытираясь полотенцем. На нем майка, и его открытые тонкие руки создали впечатление слабенького, худенького мальчика, весь вид которого носил следы трудных лет эвакуации. Вошедший Слепцов в солдатской шинели, высокого роста, плечистый, как бы воплощал в себе смелость и силу советского солдата. Он похож на всех солдат, прошедших войну. Его шинель и вещевой мешок носят на себе следы дальних походов и только левая рука в черной перчатке показывает, что солдат отвоевался «вчистую». И все же, он еще не может освободиться от своих солдатских привычек, хотя теперь уже «на гражданке». В нем осталась военная четкость движений, и чувствуется, как он точно и смело выполнял на войне боевые задания. «В том, как он с мягким сибирским говором разговаривает с Юрой, видно, что у него самого есть дети и он умеет их воспитывать. Перед нами хороший, добрый человек и неглупый мальчик, с детской непосредственностью и восторгом принимающий солдата, героя войны. Когда усталый Слепцов садится в кресло и неожиданно для себя засыпает, у Юры начинается найденный с хорошей наблюдательностью кусок приготовления уроков. Затем Юра, не рискнув разбудить солдата, уходит в школу. Через некоторое время возвращается домой Ольга Петровна. Это высокая, красивая блондинка, энергичная и стремительная в своих движениях. Сначала она испугалась, увидев спящего солдата, но потом решила принять меры, чтобы навести порядок у себя в доме. То, что солдат оказался посланцем погибшего мужа, глубоко поразило молодую женщину, и она взволнованно слушала рассказ о фронтовой жизни капитана Нечаева. Она не смогла сдержать слез, когда Слепцов рассказал о ранениях и наградах капитана, о которых ей не было известно. Солдат сам сильно волновался, когда вспоминал о боевых делах своего коман-

дира, но старался сдерживаться, чтобы не слишком огорчить вдову, и вместе с тем не пропустить тех важных событий, которые покажут Ольге Петровне, как мужественно капитан Нечаев выполнял свой долг.

Когда в комнату вошел мужчина в годах (Ростислав Иванович), Слепцов принял его за друга семьи. По рассказам Нечаева об Ольге Петровне он создал себе впечатление о ней как о замечательной женщине, друге капитана и не мог себе представить, чтобы пришедший мог быть кем-нибудь другим, кроме знакомого. Поэтому он вовлек пришедшего в разговор о предсмертном часе капитана Нечаева. Воспоминания заставили его еще сильнее сдерживаться, но тембр голоса, дыхание и сухость во рту выдавали огромное внутреннее волнение. Когда он услышал плач маленького ребенка и увидел замешательство супругов, он сначала ничего не понял, но, как только услышал голос няни: «Ольга Петровна, девочка плачет», — у него возникла страшная догадка, что вдова вышла замуж и забыла первого мужа. Все его старания пропали даром: то, что он сохранил вещи капитана на фронте и в госпитале, привез их домой, совершил с большим трудом большое путешествие из Красноярска в Москву, чтобы выполнить слово, данное своему командиру, — все это оказалось никому ненужным. Но самым страшным ударом для Слепцова явилось то, что вдова забыла о своем муже чуть ли не на следующий день после его гибели. Ольга Петровна явилась для него совсем в ином свете, и он увидел вместо любящей жены, которую себе представлял, женщину, готовую пожертвовать памятью героя ради личного благополучия. В том, как Слепцов смотрел на Ольгу Петровну, как менялось его отношение к ней, как в нем, честном и верном человеке, возникало отвращение к этой красивой женщине, которое он старался не показывать, воплотилась центральная кульминационная сцена отрывка и выразилась основная мысль.

Мы, смотрящие, глубоко сочувствовали Слепцову и вместе с ним презирали эту благополучную пару, за-

нятую своими личными делами и забывшую о тех, кому родина обязана победой.

Слепцов вел на сцене себя так, как и подобает бывалому солдату. Ни одним словом не обнаружив своего изменившегося отношения, он возвращает Ольге Петровне вещи капитана, письма и фотографии и уходит. Растерянные супруги, желая загладить свою бестактность, бросаются вдогонку, но им не удается его найти, и они, вернувшись, начинают ссориться.

Хотя единая непрерывная линия действия в последнем прогоне часто прерывалась, студентам удавалось вновь ее восстановить, и содержание отрывка тронуло и взволновало даже знающих сюжет произведения. Мы поверили, что такой человек, как Слепцов, навсегда сохранит в сердце благородную память о своем командире, и это заставляет уважать и ценить его человеческие качества.

На экзамене отрывок прошел хуже, что часто случается. Студенты испугались, и их исполнение было несколько скованным. Но все же основная сцена прошла с достаточным драматическим наполнением, выявила сверхзадачу инсценировки и совпала с первым впечатлением.

## РАБОТА НАД ОТРЫВКОМ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Если в записях по ходу работы над инсценировкой рассказа из современной жизни мы в большей степени касались вопросов анализа ролей и создания предлагаемых обстоятельств, то при описании процесса постановки отрывка из пьесы А. Н. Островского «Поздняя любовь» освещаем течение репетиционной работы. Если в первом отрывке пришлось больше думать о чертах внешней характерности, то в отрывке из «Поздней любви» мы направили наше внимание на накопление черт характерности внутренней.

Работа над отрывком, рисуящим жизнь прошлого, имеет свои особенности. Иные социальные взаимоотношения, иная техника, иная идеология порождают иную манеру поведения. Начинающий актер сталкивается с костюмами и другими вещами, которые отличаются от того, к чему он привык в повседневной жизни.

Однако «человек с артистическими способностями, — по некоторым данным: описаниям, изваяниям, картинам — может вообразить себе во всех внешних проявлениях и жизнь чуждой ему народности и веков минувших», — пишет А. Н. Островский.

Громадную роль в понимании эпохи играют письма и воспоминания современников, а также произведения литературы, написанные в то время. Кроме того, знакомство с историческими событиями, общественным движением и мировоззрением того времени может дать огромный материал для понимания идеи автора, стиля и жанра произведения.

Краткое содержание отрывка из третьего акта пьесы А. Н. Островского «Поздняя любовь».

В бедный домишко на окраине Москвы приезжает богатая красивая барыня Лебедкина. Узнав, что ее вексель в 12 тысяч рублей хранится у живущей в этом доме Людмилы, влюбленной в беспутного адвоката Николая, она старается уговорить его украсть вексель. Для этого Лебедкина увозит Николая в модный ресторан и там подпаивает.

Отрывок начинается с момента их возвращения из ресторана. Лебедкина пускает в ход все чары женского кокетства, обещает Николаю три тысячи рублей в том случае, если он достанет у Людмилы вексель. Николаю, запутавшемуся в долгах, угрожает тюрьма. Три тысячи дадут ему возможность расплатиться с долгом и снова начать адвокатскую карьеру. Опьяненный посулами и возможной близостью с известной в обществе красивой женщиной, Николай дает Лебедкиной неопределенное обещание исполнить ее желание. Лебедкина, уверенная в том, что окончательно вскружила голову Николаю,

уезжает. В комнату входит Людмила, которая знает, что Николаю угрожает долговая тюрьма. Она расспрашивает его о том, кому он должен, и готова идти к ростовщику, чтобы уговорить отсрочить платеж. Николай говорит, что есть только одно средство спасти его, — преступление. У Людмилы хранится вексель Лебедкиной, и если Николай его достанет, ему обещано три тысячи — сумма, достаточная для уплаты долга. Людмила готова на все, чтобы спасти Николая, боясь, что он пустит себе пулю в лоб, отдает ему вексель Лебедкиной, хотя знает, что этим обрекает своего отца и себя на позор и нищету. Николай сначала отказывается от такой жертвы, но потом берет вексель. После чтения отрывка студенты делились первыми впечатлениями: отрывок увлек их логикой и последовательностью действия, яркими характерами действующих лиц, силой столкновений между ними. Все пришли к выводу, что главная мысль такова — истинная любовь сильнее власти денег. Глубокая правда социальных отношений в отрывке показана в поведении двух женщин, принадлежащих к разным слоям общества: бедные люди по своим моральным качествам оказываются выше богатых. Так, Людмила готова пойти на самопожертвование ради любимого человека, а Лебедкина готова на любую подлость ради денег.

Отрывок, как и вся пьеса, привлекает прекрасным языком, индивидуальным для каждого образа.

При первом разборе выявились рабочие сверхзадачи и сквозные действия персонажей отрывка.

Например, сверхзадача Людмилы: хочу спасти любимого. Сквозное действие: ищу способ, как это сделать, не останавливаясь ни перед какой жертвой.

Сверхзадача Лебедкиной: хочу исполнить свой каприз. Контрсквозное действие: получить свой вексель путем подкупа или обмана (заставив Николая его украсть).

Сверхзадача Николая: хочу избавиться от угрозы долговой тюрьмы. Сквозное действие: ищу честного способа избавления от тюрьмы.

Сверхзадачи и сквозные действия в процессе работы могут меняться, но на первых порах именно такие показали нам правильно раскрывающими основную мысль отрывка.

Для того чтобы полнее познакомиться с предлагаемыми обстоятельствами, студентам всегда необходимо прочесть всю пьесу и выписать факты, события и характеристики действующих лиц, даже если к постановке принят небольшой отрывок.

Пока сверхзадачи и сквозные действия определены умозрительно и далеко еще не известно, когда они станут необходимы студентам.

Студентке, исполняющей роль Лебедкиной, мы дали задание понаблюдать за кокетливыми женщинами и, если получится, показать на следующем уроке результаты своих наблюдений. Студенту, исполняющему роль Николая, мы предложили пойти в суд послушать адвокатов.

Так началась подготовка к сцене возвращения Николая и Лебедкиной с обеда в роскошном московском ресторане «Стрельна». Для того чтобы студенты смогли представить себе атмосферу событий, мы рассказывали о старых московских ресторанах, вспомнили рассказ Лескова «Чертогон», где описал кутёж московских купцов, чеховский рассказ «Пьяные», где также описан ужин в роскошном ресторане. Рассказывали о румынских оркестрах и цыганских хорах.

Студенты в своем воображении создавали действия героев на этом обеде: как они заняли столик в стороне (Лебедкиной не хочется, чтобы ее увидел кто-нибудь из знакомых), как Лебедкина, зная, что Николаю нечем платить, отдала ему свои деньги, чтобы не конфузить перед лакеями при расплате, как Николай выбирал блюда, как Лебедкина его подпоила, как, прикидываясь беспомощной в делах, осторожно уговаривала добыть вексель у Людмилы. Перед Николаем, долго сидевшим из-за безденежья дома, снова мелькнул призрак роскошной жизни, соблазны разожгли воображение, близость красивой богатой женщины, готовой стать его любовни-

цей, опьянила разгоряченную вином голову. В руки шло спасение от долговой тюрьмы, перед ним открывалась широкая дорога адвокатской карьеры, и для этого всего нужно было только обмануть бедную, покорную, любящую девушку. Сколько героев французских романов таким образом делало карьеру. Заманчиво!

Однако в хорошем ресторане наши студенты не были и не знали что это такое. Мы решили позже устроить репетицию в ресторане.

На следующем уроке студентка, играющая Лебедкину, так и не смогла представить себя коварной и кокетливой обольстительницей. Чтобы найти верное самочувствие, предложили ей сыграть этюд: она просит студента отсрочить возвращение ссуды в студенческой кассе взаимопомощи и, когда тот в этом отказывается, пытается кокетством добиться своей цели.

Но у нее опять получилась застенчивая девочка, а не умная, ловкая, хитрая обольстительница. Тогда мы предложили ей другой этюд: она, студентка старшего курса, занятая в выпускном спектакле, тайно от училища снимается в кино. Ее увезли на съемку, вовремя не отпустили, и она сорвала генеральную репетицию спектакля; чтобы выгородить себя, теперь надо уговорить студента сказать, что она его просила сообщить в училище о своей болезни и невозможности прихода на генеральную репетицию, а он забыл. Уговаривая, она обещает ему за это устроить съемку в хорошей роли в той картине, в которой сама занята. В этом этюде девушка, наконец, почувствовала, что значит ловко устраивать свои дела, обольщая обещаниями собеседника. И даже довольно удачно показала, как кокетничают две ее знакомые.

В процессе урока вдруг выяснилось, что молодые люди не совсем ясно представляют, что такое вексель, и совсем не понимают, что такое поручительство; нам пришлось объяснить, что вексель — это денежная расписка на специальной бумаге, подтверждающая, что взятые займы деньги получены. Так как Лебедкина в то время не имела собственного имущества, ей нужно было написанное

на обратной стороне векселя поручительство какого-нибудь богатого человека. Муж Лебедкиной в то время лежал в параличе, и она рискнула подделать его подпись, что по старым законам каралась каторгой. Теперь, став после смерти мужа богатой женщиной, она пытается обманным путем вернуть свой вексель, чтобы не платить долга. Такие случаи были нередки в жизни московского купечества.

Лебедкина — представительница того круга богатых людей, у которых «ловкие операции» ничего, кроме одобрения, не вызывают, и она, подбивая Николая достать вексель и обмануть Людмилу, никаких угрызений совести не испытывает.

На следующем уроке мы обсуждали сцену Николая и Людмилы. После прочтения отрывка исполнительница роли Людмилы в растерянности сказала, что не знает, как играть эту роль. Она никогда не любила, вообще не собирается выходить замуж и не видит никакого интереса в показе любви старой девы. Выяснилось, что она смотрит на старую деву с современной точки зрения. Мы ей сказали, что во времена Островского девушки выходили замуж в 17–19 лет и девушка в 23 года, по понятиям того времени, могла считаться старой девой (нашей исполнительнице роли Людмилы было 23 года).

В поисках ответа, ради чего ей играть эту роль, почувствовав, что ей надо помочь, мы спросили ее, умеет ли она плавать. Она ответила, что плавает прекрасно.

— А если бы вы увидели тонущего ребенка, бросились бы его спасать?

Она ответила, что бросилась бы, ни секунды раздумывая.

— Почему же вы не можете играть эту роль ради спасения человека?

Она загорелась и ответила, что эта ей не пришлось в голову и такая задача очень интересна, близка ей.

— А ведь тех, кому мы делаем добро, мы любим, говорил Лев Толстой, — продолжали мы.

— Любите ли вы свою мать?

— Да, очень, — ответила она.

— Значит, вы понимаете, что такое любовь. Ведь если вы приходите домой, то вам важно, какое сегодня настроение у вашей матери. Если оно плохое, то постараетесь ее развеселить и отвлечь от дурные мысли, если она нездорова, то полечить, сделать за нее домашнюю работу, приласкать и т. д. Из этих действий складывается ваше отношение к матери, и в них проявляется ваша любовь. Любовь вообще складывается из действий.

Мы решили объяснить студентам, что такое не актерское, а человеческое действие. С исполнительницей роли Людмилы произошел такой разговор.

— Что вы сделали для того, чтобы поступить в театральное училище?

— Я держала экзамен.

— Подождите, ведь для этого вам надо было приехать в Москву. Была ли согласна ваша мать?

— Да, она сразу согласилась!

— И дала деньги?

— Нет, денег у нас не было.

— Как же вы достали деньги?

— Поступила на работу.

— Вы сразу нашли работу?

— Нет, у нас город маленький, и работу найти трудно.

— Как же вы ее искали?

— Ходила по разным учреждениям и спрашивала. Но мне всюду отказывали. Ученицей на завод пойти не могла, так как нужна была работа на два месяца. Наконец, я нашла место разносчицы пакетов в одном учреждении.

— Видите, сколько действий вы проделали для поступления в театральное училище. Много вам приходилось ходить?

— Да, я сильно уставала, но с какой радостью я принесла матери первые деньги!

— Зачем же вы их отдали матери?

— Чтобы она сохранила, я их боялась истратить.

— Затем вы купили билет?

— Нет, билет купила мама.

— По приезде в Москву вам тоже пришлось проделать ряд действий: искать жилье, подавать документы, пройти три тура вступительных экзаменов, узнавать о результате и т. п.

На сцене мы отбрасываем несущественные для выявления сверхзадачи действия: как моемся, причесываемся, одеваемся, едим и т. п., хотя иногда и они нужны для хода отрывка, и оставляем наиболее существенные, необходимые для обрисовки характеров образов и их судьбы. Вот это человеческое действие и надо найти в роли. В ходе репетиций выяснилось, что студент, играющий Николая, считает, что его герой честный человек, попавший в трагическое положение. Но ему напомнили, что Николай полюбил разгульную жизнь и получает удовольствие, соря деньгами за карточным столом, любит хорошо одеваться и красоваться в обществе богатых. Безденежье мешает ему занять положение в этом обществе и стать известным адвокатом. Он не понимает, что его распутная жизнь и картежная игра подорвали доверие к нему со стороны клиентов. Таких жажда богатства может толкнуть на преступление, и, создавая роль, необходимо это показать. Если у него в роли не будет моментов, когда он готов выполнить гнусное предложение Лебедкиной, ему не с чем будет бороться и мы не увидим во внутреннем действии, как честность побеждает порок, т. е. пути перерождений Николая. Мы дали студенту задание проработать перспективу роли Николая, определить, где у него проявляются замашки трактирного завсегдатая, где он прикидывается романтическим героем, невинно попавшим в трагические обстоятельства, где становится простым, по-настоящему несчастным молодым человеком. В нем просыпается чувство ответственности перед Людмилой и благодарности за то, что она спасла его от опасности стать подлецом, готовым ради денег на любое темное дело. Затем, чтобы проверить, владеют ли будущие актеры техникой выражения своих мыслей и отношений, мы предложили им к следующему занятию выбрать любые фразы (не из

роли) и произнести их с разными подтекстами, так как для оживления любого текста необходимо создать непрерывную цепь видений внутренним зрением.

Мы попросили студентку, играющую роль Лебедкиной, рассказать о том, как она сегодня приехала в училище. Студентка сказала: «У нас там очень грязно, строят новое здание. Я прошла по грязи, села в троллейбус и приехала в училище». Когда она по нашей просьбе представила себе дорогу в училище, то поняла, что такое видение внутренним зрением, и в ее рассказе возникло множество подробностей: она вспомнила, как переходила через грязь, перепрыгивала с кирпича на кирпич к проложенным доскам, как оступилась и запачкала туфли, какая была очередь на остановке троллейбуса и т. д. Мы указали студентам, что всегда необходимо создавать в своем воображении такие подробности, оправдывающие текст. Будут ли взяты эти подробности из личного опыта студента или придуманы, значения не имеет. Важно, чтобы студент сначала представил себе то, о чем он скажет, а потом говорил.

Постепенно у исполнительницы роли Лебедкиной появилась какая-то внешняя характерность: она старается держаться прямо, и это дает ей неторопливую важность в движениях. Такое положение тела имеет известное оправдание — во времена событий отрывка светские дамы носили корсеты и затягивали талию.

Репетируя за столом, она искала отношения к Николаю с позиции избалованной женщины, смотрела на него прищурив глаза, как бы решая, стоит ли он внимания такой львицы, как она.

Когда начали читать сцену Людмилы и Николая, студентка, исполняющая роль Людмилы, начала читать свой текст с большими паузами, мы остановили ее и спросили о причине такого чтения. Она ответила, что останавливается потому, что не знает, как правдиво произнести свою реплику, ей ответили, что, пока идет разбор текста, играть еще рано, сначала нужно понять содержание.

Когда репетировали за столом сцену Лебедкина — Николай, студентка, играющая Лебедкину, старалась повторить то, что делала на предыдущей репетиции, забывая, что каждая репетиция дает материал для следующей. Мы разъяснили, что нельзя повторять прошлую репетицию, а надо стараться на сегодняшней репетиции развить то, что найдено на прошлой, и найти что-то новое, обогащающее данную сцену, если ничего не найдено, можно считать, что репетиция прошла напрасно.

На следующей репетиции студентам мы предложили сделать этюд на тему отрывка, сказав, что, хотя действие происходит в XIX в., в этюде Лебедкина может вести себя как современная женщина, считающаяся модной красавицей. Это замечание сразу прибавило студентке уверенности.

В этюде она приходит к Николаю, чтобы спросить совета по своему делу о векселе. Николай советует ей заплатить долг, а она уговаривает его украсть документ. Лебедкина, войдя к Николаю, удобно устроилась и закурила сигарету. Это дало ей возможность почувствовать правду разговора с Николаем. Она стала ценить слова и движения, действовать ради достижения своей цели, смело кокетничать, многозначительно на него смотреть, прикидываться ничего не понимающей в делах, а затем вдруг становилась гордой, сознающей силу своего очарования женщиной и требовала от Николая исполнения своего каприза.

Студент, играющий Николая, пожаловался, что он не понимает, как вести сцену с Лебедкиной. Очевидно, затруднения возникли от того, что он не верил в угрозу тюремного заключения. Для человека того времени это было страшным событием. После выхода из тюрьмы с ним никто бы не имел дела, знакомые бы не подали руки, самое большее, на что он потом мог рассчитывать, это место маленького писца с грошовым жалованьем. Эта угроза — крушение всей его жизни — настолько велика, что он думает о самоубийстве. К тому же студент не нашел отношения к Лебедкиной: эта такая женщина,

которую надо завоевать и многим для нее пожертвовать. Она то дается в руки, то ускользает. Она обещает спасти Николая от тюрьмы и устроить ему блестящую карьеру. Мы посоветовали студенту перенести на Лебедкину свое отношение к другой женщине, которая его восхищает (ему очень нравится Милица Корьюс в кинокартине «Большой вальс»). В Лебедкиной Николаю должно все нравиться: ее платья, духи, манеры, глаза, голос, смех и т. п. Тогда и соблазн будет неотразим.

Наконец, решили провести репетицию в хорошем ресторане. Правда, можно было репетировать и в студенческой столовой или в молодежном кафе, но мы решили дать студентам почувствовать обстановку хорошего ресторана с оркестром, создающим настроение. Снабдили студента, исполняющего роль Николая, необходимыми средствами и заняли в укромном углу хорошего московского ресторана два столика: один, так сказать, педагогический, другой был на этот раз сценой.

Тема этюда — обед в ресторане, откуда Лебедкина и Николай приехали домой.

Студенты заняли места у столика, внимательно оглядели зал, чтобы не попасть на глаза знакомым, затем Николай довольно неумело заказал обед официанту. Играла музыка. Покачиваясь в такт мелодии, Лебедкина, прищурившись, смотрела на Николая, вызывая его на объяснение. Она сегодня одета и причесана парадно, и это дает ей верное физическое самочувствие. Влюбленный Николай начинает веселить свою даму, отпуская остроты по поводу людей, сидящих за соседними столиками. Лебедкина старается показать как ее восхищает остроумие Николая. Приносят вино, и обед начинается. Очевидно, обстановка подействовала, и в том, как Николай принимает услуги официанта, разливающего вино, вдруг неожиданно проявились черты самоуверенного молодого человека, которому нравится ресторанный жизнь. Лебедкина, подпаивая Николая, ищет удобного момента, чтобы заговорить о деле. Николай думает, что Лебедкина пригласила его в ресто-

ран потому, что он ей нравится, и сначала не хочет говорить о делах, а только о своих чувствах. Но Лебедкина так беспомощна в делах, что обязанность мужчины, да еще адвоката — помочь ей распутать это дело. Чем больше Николай объясняет как ей нужно поступить, тем меньше она понимает, что нужно делать, и мимоходом, как бы шутя, предлагает украсть вексель у Людмилы. Они так увлеклись своим этюдом, что не заметили, как соседи стали обращать на них внимание. Тогда мы прекратили этюд, и они мирно, с аппетитом, закончили обед. Теперь предстояло узнать, помогла ли им репетиция, что и выяснилось на следующих занятиях.

Подошла пора репетиций на сцене. Начали со сцены Николая и Лебедкиной. Мы попросили студентов обставить сцену так, как, им кажется, обставлена столовая у Шабловых, и надеть репетиционные костюмы. Они долго одевались и обставляли сцену, затем искали физическое самочувствие, в котором возвращаются из ресторана. Вышли смеясь, и первая фраза Николая «Ух, и пообедали же мы!» — звучала очень правдиво. Все-таки наша репетиция в ресторане дала материал для подтекста, опирающегося на видения. Лебедкина, напевая арию из «Периколы», передает Николаю зонтик. Тут наш Николай потерялся и не нашел, куда его положить. Во время этюда в ресторане у него появились кое-какие «джентльменские» манеры, а на этой репетиции все пропало. Пришлось подсказать им некоторые приспособления: зонтик своей дамы подвыпивший Николай прижимает к груди, показывая, что ему дорога каждая вещь Лебедкиной, затем бережно ставит его в угол, шляпку Лебедкиной целует; Николай осторожно подвигает кресло, предлагает Лебедкиной сесть. Но у Лебедкиной настроение шаловливое, и она садится на подлокотник кресла. Далее откупоривает бутылку вина, и дальнейшую сцену они ведут, потягивая вино (теперь это уже лимонад или чай). Репетировать дальше они не смогли из-за того, что текст ими еще недостаточно выучен, а своими словами говорить уже не хотелось.

У Лебедкиной появилось физическое самочувствие хорошо одетой, вымытой, причесанной светской женщины, которая всегда на людях в хорошем настроении: в обществе это милая, любезная дама, о которой ничего дурного не скажешь.

Мы предложили студентке, играющей Лебедкину, сделать этюд, как она обращается с горничными. Такой этюд может помочь студентке ощутить взаимоотношения людей, стоящих на разных ступенях социальной лестницы прошлого века.

Этюд начался с подготовки Лебедкиной к званому вечеру. Заказанное платье еще не принесли, и горничные причесывают свою барыню. Лебедкина раздражена опозданием платья, бранит и бьет одну из горничных, которая ее нечаянно уколола булавкой. Наконец приносят платье. Принесшей платье посыльной сильно достается за опоздание, и Лебедкина лишает ее традиционных чаевых. Горничные в два голоса восхваляют красоту и вкус своей барыни, и она, успокоившись и чувствуя, что платье действительно ей идет, отправляется на званый вечер.

Этюд дал студентке возможность ощутить себя в парадном платье, причесанной и нарядной.

Студентка, играющая роль Людмилы, трогательна в своих желаниях узнать, как помочь Николаю, но при этом она остается современной девушкой, слишком решительной и деловой. Мы предложили ей найти отношение к Николаю как к любимому мужчине, а не относиться к нему как к товарищу.

Когда прошли отрывок по линии общения и действия — напомнили о перспективах ролей и о том, что отрывок начинается в одном самочувствии и заканчивается в другом, в зависимости от событий, которые произошли. Например, в начале сцены Лебедкина прикидывается ничего не понимающей в делах, наивной женщиной, а в конце уходит, довольная своей удачей, с уверенностью, что Николай выполнит ее каприз. Людмила начинает сцену в страшном беспокойстве за

судьбу Николая, а отдав ему вексель, считает, что выполнила долг спасения любимого. Николай в сцене с Лебедкиной соблазняется не только возможностью избежать тюрьмы, но и положением возлюбленного светской женщины; сцену с Людмилой он начинает с желания обмануть ее, но, пораженный самопожертвованием бедной девушки, не может выполнить своего намерения.

Заметив, что студентка, играющая Лебедкину, не может освоить единую непрерывную линию действия и играет отдельные фразы и приспособления: о своей роли она еще говорит «она», а не «я», мы посоветовали ей пока не думать о характерности светской дамы, а действовать от своего лица.

Студент, играющий Николая, никак не может увлечься Лебедкиной и пока внутренне к ней холоден. Сцену же обмана Людмилы он чувствует гораздо лучше, ибо тут нет любви.

Наша работа со студентами в процессе подготовки роли предусматривает знакомство с той обстановкой и окружением, в котором жил герой. В свое время Б. В. Щукин, получив заглавную роль в пьесе А. М. Горького «Егор Булычов», действие которой происходит в Костроме, уехал на все лето на Волгу. Там он бродил по бескрайним лугам и лесам, разговаривал с матросами, плотовщиками и рыбаками, впитывал в себя мелодию окающей волжской речи и играл этюды, ощущая себя то юношей, сыном плотовщика, то богатым купцом, владельцем барж, лесных складов и угодий, то смертельно больным человеком. Несомненно, ощущение природы, могучей реки, то спокойной, то грозной, раскрыло ему многое в буйном характере его персонажа. Но главным источником для него явились рассказы тех волжан, которые еще помнили купцов такого типа. Все это помогло ему почти реально ощутить быт той среды, в которой жил Егор Булычов.

В другом случае одна студентка получила роль Целовальневой, мещанской вдовы в пьесе А. М. Горького «Зыковы». Для нее жизнь начала XX века была совсем

незнакомка, и она решила поискать в современности «осколков прошлого»: ходила по переулочкам, искала маленькие домики, такие, в каких, как ей казалось, могла жить вдова, входила в эти дома, спрашивая, не сдаётся ли здесь комната. Наконец, ей посчастливилось, и она нашла вдову, живущую в небольшой, чистенькой комнате, в которой стояла кровать с никелированными шарами, покрытая прозрачным покрывалом. На кровати возвышалась горка подушек от большой пуховой до крошечной «думки». На окнах были кисейные занавески и висела клетка с канарейкой, сама хозяйка была пухленькая, еще не старая и очень уютная. Она пригласила студентку к столу, поставила самовар, наложила в вазочку варенья и рассказала всю свою жизнь. Студентка почувствовала, что в этой комнате время как бы остановилось, и на нее пахнуло атмосферой той эпохи, какую она искала. Так ей удалось получить материал, который дал очень много для создания образа.

Следуя этим примерам, студентка, играющая Лебедкину, отправилась в музей, который находился в здании старого богатого особняка. Там она, делая вид, что осматривает экспонаты, играла этюды, представляя себе свою жизнь в этом богатом доме: вот зала для балов и приемов, вот столовая, вот спальня, вот кабинет, здесь живут горничные, швейцар, там кухня и т. д. Так по расположению комнат, их отделке, сохранившейся мебели она представляла себе жизнь богатой светской дамы.

Студент, играющий роль Николая, ходил в суд и слушал выступления адвокатов. Ему понравилось, как выступал на собрании один докладчик, и у него он заимствовал приемы адвокатского красноречия. Посещение суда дало ему возможность со знанием дела объяснять Лебедкиной, какое наказание за подделку подписи ей угрожает и каким образом она может спастись от судебного разбирательства.

Студентка, играющая Людмилу, поняла, что в то время, о котором идет речь, бедной девушке без приданого почти невозможно было выйти замуж и поэтому ее любовь

к Николаю остается без взаимности. У Людмилы трудная жизнь, надо вести хозяйство на те небольшие деньги, которые дает ей отец, а их едва хватает на еду и оплату квартиры. Отец — адвокат, ему нужно быть прилично одетым, наконец, она барышня и тоже должна следить за собой. Вот почему она берется за шитье, шьет на себя и немного подрабатывает, обшивая других. Отношения между молодым человеком и девушкой в те времена не допускали, чтобы девушка расспрашивала мужчину о его делах и первая заговаривала с ним. Но страх за судьбу Николая и желание ему помочь заставляют ее нарушить приличия того времени и первой заговорить с Николаем, расспрашивая о подробностях его несчастья. Студентка, играющая Людмилу, сделала этюд на тему, как она шьет, как прислушивается к голосам Лебедкиной и Николая в соседней комнате, стараясь угадать его настроение, как после ухода Лебедкиной долго не решается пойти к нему и предложить свою помощь.

Так, по отдельным чертам и поступкам идет накопление свойств внутренней характерности образа. Действующие лица отрывка по возрасту мало отличались от наших исполнителей, и студентам не приходилось искать речевых и возрастных характерностей, поэтому их внимание больше было обращено на характерные действия и поступки героев для выражения их внутренней сущности.

Студенты, играющие в этом отрывке, ни в чем не повторяли друг друга. Образы женщин в этой пьесе настолько противоположны, что взаимно оттеняют и подчеркивают характеры: если Лебедкина себялюбива, эгоистична, то Людмила готова на самопожертвование; если Лебедкина легкомысленна, то Людмила сознает свою ответственность; если Лебедкина лжива, то Людмила правдива; если Лебедкина бессердечна, то Людмила отзывчива; если Лебедкина готова на любую подлость, то Людмила честна; если Лебедкина цинична, то Людмила скромна; если Лебедкина холодна, то Людмила чувствительна и т. д.

Характер Николая находится в зависимости от характеров женщин и также оттеняет их обеих. Это так называемый слабохарактерный человек, легко поддающийся влиянию со стороны. В нем сильны черты порядочности и честности, но влияние Лебедкиной, соблазн легкой жизни, полной удовольствий, могут превратить его в подлеца. Воля Людмилы, ее любовь дали ему возможность понять, что есть иная радость жизни, которая прекраснее изящной одежды и светских манер, прикрывающих цинизм и обман.

Лебедкина, которая сама вышла по расчету за богатого старика, думает, что все на свете продается. Самопожертвование Людмилы показало Николаю, что существуют вещи, которые не продаются. Так любовь победила власть денег.

Но в процессе работы мы предостерегали наших студентов от опасности рисовать образы однозначно, забывая о внутренних противоречиях, т. е. представлять Лебедкину роковой злодейкой, а из Людмилы делать ходячую добродетель.

Так мы подошли к прогону отрывка, и теперь отдельные найденные черты должны были объединиться в сквозном действии. Для этого нужно снова вспомнить о сверхзадаче ролей и непрерывной линии действия.

Прогон отрывка из «Поздней любви» шел без остановок.

Студентка, играющая Лебедкину, надела платье, которое ей очень нравилось и шло, появились хорошие перчатки, зонтик, шляпка, прическа — Лебедкина во всеоружии. Она овладела манерами и поведением светской дамы, стала нетороплива, ценит свои слова, держит Николая на расстоянии от себя, не допуская никакой близости. Она прикидывается беспомощной, ничего не понимающей в делах, и Николай, попавшись на эту приманку, начинает давать ей серьезные юридические советы. Лебедкина принимается плакать и говорит, что у нее нет денег, чтобы выкупить вексель. Николай советует ей заложить бриллианты. Наивность Николая так позабавила Лебедкину, что она не выдерживает и на-

чинает смеяться. Пораженный Николай не понимает причины такой быстрой смены настроения, но Лебедкина высмеивает его советы и предлагает три тысячи, если он достанет вексель у Людмилы. Для Николая, который готов пустить себе пулю в лоб, это огромный соблазн. К обещанию денег Лебедкина прибавляет намеки на свою любовь, и Николай окончательно теряет голову.

В следующей сцене роли меняются. Николай из жертвы превращается в охотника и сам начинает обманывать Людмилу. Людмила, охваченная беспокойством за судьбу Николая, ищет способ его спасти и в тот момент, когда Николай просит вернуть ему хранящийся у нее револьвер, вместо револьвера отдает вексель Лебедкиной.

В прогоне поведение Лебедкиной было совершенно убедительно, не удался ей только кусок внезапного перехода от плача к смеху. Фальшивый плач у нее прозвучал правдиво, а смех совсем не вышел. Мы предложили ей заменить смех улыбкой и выговором Николаю, технику смеха посоветовали поискать в качестве домашнего задания.

Наконец, Николай понял, что такое угроза тюрьмы, и очень волновался при упоминании о ней. Мысль о самоубийстве возникла у него сама собой. Стало намечаться правильное отношение к Лебедкиной.

Людмила была очень взволнована и драматически насыщена. Она нашла верное физическое самочувствие, когда очертя голову готова была броситься к ростовщику, чтобы просить отсрочить Николаю уплату долга. После этого сильного порыва дальнейшую сцену было вести легко: верно звучало каменное спокойствие в ожидании возмездия, когда она отдала Николаю вексель Лебедкиной.

В процессе таких прогонов у студентов сознательная и волевая часть работы должна найти отклик в глубинах их художественной натуры, в подсознании и дать свои творческие плоды. Практика нам подсказывает, что у большинства актеров образ готов к моменту выпуска спектакля, но в первой студенческой работе над ролью

этого может и не произойти (из-за неопытности у молодых актеров не хватает времени).

Путь рождения образа — сложный и интуитивный. Образ сам должен возникнуть в процессе выполнения действия в глубинах человеческой природы актера. Момент его рождения без огромной работы может произойти только в редчайших случаях.

К. С. Станиславский рассказывал, как он после читки пьесы Г. Ибсена «Доктор Штокман» сразу ушел походкой доктора Штокмана, ощущая его жесты и внутреннюю характерность. В другом случае он приводит пример, как ему никак не удавалось на репетициях овладеть образом Крутицкого из пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Однажды он случайно увидел старый маленький домик, заросший мхом. Вид этого дома дал ему толчок для создания грима человека прошлого времени, заросшего волосами, а от грима возник образ. Разумеется, вид этого дома явился только толчком, который раскрыл результат огромной работы над ролью Крутицкого, проделанной Станиславским.

Для того чтобы представить себе, как иногда бывают мучительны поиски образа, мы приводим рассказ Н. Ф. Монахова: «...во время моей работы над ролью чтеца в „Желтой кофте“ со мной произошел следующий казус. Истолковывая мне роль чтеца, А. Я. Таиров требовал, чтобы я выявил в ней совершенно необычную мягкость и вкрадчивость по-своему обаятельного китайца.

Я начал с того, что проделал очень длительную и упорную работу над пластической стороной моей роли. Эта работа была очень трудна, потому что пластика роли в сущности ограничивалась пластикой рук и в управлении веером. (Не забудем, что веер — своего рода язык у китайцев, и в особенности у представителей китайского театра, веером они разговаривают, веером отдают приказания и т. д.), но если я осилил технику управления веером, то никак не мог осилить своей собственной природы, чтобы придать своему китайцу столь необходимую

ему мягкость и вкрадчивость. Бесплодность моих поисков в этом направлении привела меня к тому, что я упал духом и подал в режиссерское управление заявление с просьбой освободить меня от роли, так как справиться с нею я никак не могу. Я дошел даже до того, что во время моей беседы с Марджановым разревелся: настолько были издерганы мои нервы.

В мой разговор с Марджановым вмешался сидевший тут же в режиссерском управлении художник Н. В. Воробьев. Он сказал мне: „Николай Федорович, вы отдохните денька два-три, а потом соберитесь с духом и приходите на репетицию на полчаса раньше, я хочу с вами поговорить“.

В назначенный день я пришел в театр с ужасным чувством какой-то внутренней пустоты, так как был по-прежнему уверен, что от роли откажусь. Воробьев встретил меня в коридоре и пошел со мной в мою уборную. Когда я снял костюм, чтобы надеть костюм китайца, он предложил мне снять и белье.

— Зачем это?

— Ничего, ничего, снимите, Николай Федорович.

И когда я разделся донага, он предложил мне надеть на голое тело специально сделанное для меня в костюмерной мастерской белье из тончайшего шелка.

Я надел белье, надел костюм и вышел на репетицию.

Монологом чтеца начинается пьеса. И первый же прочитанный мною монолог заставил меня самого остолбенеть от неожиданности. Я никогда так не говорил, не мог сказать своего монолога. Мягкий шелк, непосредственно касавшийся тела, сообщил всему моему существу такую мягкость, такую вкрадчивость, такую ласковость обращения со словами, какой я в себе никогда не подозревал\*.

Итак, помощь в работе может прийти к нам отовсюду, но, конечно, никакое белье не помогло бы Н. Ф. Монахову, если бы он не проделал большую подготовительную ра-

---

\* Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. М.: Искусство, 1961. С. 129–131.

боту в поисках образа, не мучился, не увлекался бы ролью и не был уже близок к нахождению образа.

Практика показывает, что, если проделана большая, увлеченная работа и есть способности, в огромном большинстве случаев образ рождается.

Работа над первой ролью — это художественный поиск, в котором соблюдены все необходимые этапы и элементы создания роли (образа), но дается широкий простор творчеству студента.

Конечно, в первом студенческом отрывке еще трудно требовать полного перевоплощения актера в роль и создания полноценного художественного образа со всем грузом его мыслей, зерном, с поступками, вызванными сущностью характера, законченной внешней формой, ярко выражающей замысел автора, композицию, стиль и особенности его языка. Наши требования к первой студенческой роли будут удовлетворены, если студент найдет верную внешнюю и внутреннюю характерность, будет в ней органично (т. е. от своего лица) добиваться поставленной цели, найдет верные отношения к действующим лицам и событиям пьесы, сделает своими предлагаемые обстоятельства, текст роли и будет увлеченно добиваться выполнения сквозного действия, выявляющего ее сверхзадачу.

Для этого студент должен научиться самостоятельно анализировать и разбирать материал. Ему необходимо отдавать себе отчет и помнить о первом впечатлении от пьесы и роли, уметь определить, какие мысли и чувства разбужены в нем при знакомстве с этим произведением, он должен самостоятельно находить сверхзадачу и сквозное действие своей роли и суметь сделать их важными для себя, должен научиться разбивать роль на куски и вскрывать заложенные в них задачи (действия для достижения цели), должен уметь определить перспективу роли, ее кульминацию.

Продолжая процесс анализа роли, студент находит последовательность и непрерывность своих действий и поступков, подробно знакомится с фактами и собы-

тиями пьесы, делает выписки характерных черт образа, о которых говорится в пьесе, ищет подтекст в словах роли. В домашней работе студент должен продумать предлагаемые обстоятельства роли, т. е. те события, факты, вещи, эпоху, время, место действия, людей, с которыми приходилось сталкиваться действующему лицу пьесы. Необходимо создать жизнеописание (биографию) своего героя, рисуящее формирование его характера.

Работая дома, студенту необходимо создать видения, оживляющие текст роли, нужно найти черты внутренней и внешней характерности действующего лица. При всем этом студенту приходится неустанно собирать в жизни путем наблюдения необходимый для образа материал.

Во время репетиционной работы на сцене студент должен: вскрыть свои отношения к другим действующим лицам отрывка с точки зрения образа; завязать с ними живое взаимодействие (общение); преодолевая препятствия, активно добиваться выполнения своей задачи (действия для достижения цели), сделав эту задачу важной для себя; быть в импровизационном самочувствии, т. е. относиться к происходящему на сцене как к тому, с чем сталкивается в первый раз; создавать внутренний монолог; вести непрерывную линию жизни и овладевать мышлением образа; оправдывать свою характерность; вести линию сквозного действия и увлекаться сверхзадачей.

Если студент увлеченно поработает над анализом пьесы и роли, если это увлечение не покинет его в процессе домашней работы, если это увлечение разовьется в период репетиций на сцене — все многочисленные элементы работы над ролью сольются воедино в сквозном действии и помогут процессу рождения сценического образа.

Правда, все это произойдет при наличии у студента дарования или способностей к сценическому искусству. Здесь выявляется то, что мы называем профпригодностью или профнепригодностью к актерской деятельности.

На педагога падает обязанность помочь рождению художественного образа начинающего актера. Для этого педагогу следует следить за тем, чтобы процесс формирования роли у студента шел без пропусков тех условий, которые для него необходимы. Если же втискивать студента в заранее условленные рамки и внушать свое толкование роли, авторитет педагога будет довлеть над студентом и лишит его воображение свободного выявления. Наше дело — очень осторожно подталкивать студента в том направлении, которое он сам для себя наметил, и предугадать, идет ли он по верному для себя пути создания образа.

Тут очень многое зависит от предчувствия, интуиции, которые дадут возможность не помешать естественному творческому акту рождения образа у студента. «Каждый сценический художественный образ является единым неповторяемым созданием, как и все в природе»\*, — пишет К. С. Станиславский.

Я рассматриваю работу педагога как помощь студенту в создании необходимых условий для самостоятельного творчества. От моего педагогического чутья и такта, от степени изученности индивидуальности учащегося и его творческих возможностей зависит мобилизовать силы студента, но вместе с тем не требовать того, чего он в данный момент еще не может выявить.

В работе над ролью я должен подтолкнуть студента к самостоятельному мышлению во время анализа роли, к увлеченной деятельности творческого воображения, к собиранию жизненных наблюдений и использованию этих наблюдений в работе над созданием образа, так как жизненные наблюдения имеют огромное значение как проверка правды отношений.

Особое внимание педагогу приходится уделять освоению студентами текста роли. Помогая студентам в освоении текста автора, ни в коем случае нельзя прибегать

---

\* Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 372.

к натаскиванию путем учения с тона, показа интонаций и требования их повторения. Кроме того, мы избегаем показов характерного говора. Все это должно быть найдено студентами самостоятельно.

\* \* \*

В заключение надо сказать, что первая работа над ролью имеет большое значение для воспитания творческого отношения к театральному искусству. В работе с партнерами необходимо научиться преодолевать недостатки своего характера, мешающие работе, определить свое место в пьесе, не выпячивать себя там, где не надо, и не мешать работе партнеров. Надо научиться играть пьесу, а не свою роль.

Работа над первой ролью должна развить здоровое, самокритичное отношение к тому, что делает студент. Мы боремся с проявлением мелкого зазнайства, с удовлетворением первого результата, но вместе с тем прекращаем истерическое охаивание всей работы, которое иногда появляется у панически настроенных студентов. Если у студента будет воспитано пытлиное отношение к работе над ролью, увлечение секретами мастерства, любовь к сценическому искусству, а не к себе, это плодотворно выявится в созданном образе.

В связи с этим нельзя не вспомнить высказывание Е. Б. Вахтангова: «Для того чтобы быть увлеченными, вы должны знать:

Для чего существует искусство?

Для чего существует театр?

Для чего существует Студия?

Для чего Студия ставит данную пьесу?

Для чего я играю свою роль?

Для чего я играю данный кусок роли?

Для чего я выполняю данную сценическую задачу?»\*

---

\* Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 323.

## РАБОТА НАД ОСТРОХАРАКТЕРНОЙ РОЛЬЮ

Об этом мы хотим рассказать на опыте работы со студентами из национальной студии.

У нас занималась студентка, по национальности казашка, прекрасно говорившая по-русски и отлично проходившая общеобразовательные предметы, но в работе по мастерству актера она себя не нашла. Все ее попытки играть героические роли кончались неудачей. Мы посоветовали ей попробовать острохарактерную драматическую роль. Студентка ответила, что по внешним данным в казахском театре она может играть героинь, но учитывает свою специфику на русской сцене и охотно берется за острохарактерную роль. После некоторых поисков она выбрала отрывок из романа Ч. Диккенса «Домби и сын» — «Еще мать и дочь», в котором решила сыграть роль нищенки старухи Браун.

Мы назначили ей в партнершу студентку с выразительной внешностью и легкой эмоциональной возбудимостью, у нее хорошая драматическая наполненность, пытливость и активное желание работать. Отрывок был утвержден и пущен в работу.

Краткое содержание отрывка из романа Диккенса «Домби и сын» под названием «Еще мать и дочь».

Перед нами жалкая лачуга, в углу которой, у очага, неподвижно сидит старуха Браун — нищенка. Пламя очага освещает лохмотья и убогую мебель. Стук в дверь. Старуха, приподнявшись, спрашивает:

— Кто там?

Женский голос отвечает:

— Гостья с известием для вас.

Старуха открывает дверь и видит молодую женщину с усталым и дерзким лицом.

— Это не моя девка, — говорит старуха.

— Что ее, уморили?

Гостья просит свечу и, когда нищенка Браун освещает огарком ее лицо, отвечает:

— Посмотри пристальной, матушка!

Старуха узнает свою дочь Алису; плача, начинает ласкать ее, но гостья грубо отталкивает мать. Алиса напоминает матери, что была отправлена в ссылку по ее вине, и предупреждает, что теперь хочет начать новую жизнь. Она спрашивает о мистере Каркере, соблазвившем ее. Мать рассказывает и спрашивает, нет ли у неё денег. Алиса отвечает, что у нее есть серебряная монета, которую ей подали как милостыню. Затем начинает выяснять, где теперь живет мистер Каркер. Старуха отвечает, что он живет в красном доме у большой дороги. Алиса понимает, что милостыню ей подала сестра Каркера. Она вырывает у матери деньги и хочет бежать к красному дому, чтобы бросить в лицо сестре Каркера эту монету. Мать ее останавливает, умоляет не отдавать деньги, но Алиса ее не слушает и убегает.

Когда инсценировка отрывка была прочитана вслух, определилось «первое впечатление». Диккенс не старается примирить противоречия жизни христианским всепрощением или растрогать слезливой сентиментальностью. Здесь он сильными мазками дает суровую правду жизни, самого дна ее общества; не пытается нас разжалобить, показав покорных, привыкших к своим несчастьям людей, а протестует против социальной несправедливости. Протестует горячо, страстно. Это первое, что понравилось студенткам.

— А как это первое впечатление определить одним понятием? — спросили мы. Обе они ответили одинаково:

— У нас осталось впечатление большой суровости силы.

— Ну, а если выразить это впечатление через явление природы?

— Шторм на море.

— А если назвать художника?

Одна говорит:

— Рембрандт.

Другая:

— Английские зарисовки Доре.

Такие образные сравнения будят актерскую фантазию; как предчувствие формы они могут дать материал для начала работы.

Диккенс — замечательный мастер создания характерностей. Он сам был талантливым чтецом своих произведений и разъезжал с концертами, поражая слушателей разнообразным и живым изображением характеров своих героев; автор нашел суровые и сильные краски для выявления той среды, которую хотел описать. Почему студенты вспомнили о Рембрандте? Вероятно, описание лачуги, освещенной огнем очага, — напомнило им игру света и тени на картинах Рембрандта. Шторм, ветер и дождь. Ведь Алиса пришла в мокром плаще. И то, что происходит в душе Алисы, напоминает шторм на море.

У нас возникло предчувствие тяжелых движений, сдержанности до поры до времени, большого внутреннего наполнения и внешней грубоватости.

Во время работы над этим отрывком мы следили за тем, чтобы каждая репетиция проходила в должном творческом самочувствии. Такое самочувствие следует воспитывать и освобождать студентов от всего, что мешает им работать с полным художественным наполнением.

На первых порах, когда приходится иметь дело с робостью или внутренней зажатостью, надо начинать с жизненного самочувствия, не заставляя студентов насильно себя и пробовать что-то сыграть.

Следует незаметно освобождать студентов от их жизненных забот и мыслей, переводя внимание целиком на репетиционные задачи. Кроме того, весьма важно найти верный тон со студентами, который бы вызывал их доверие к художественной объективности педагога и желанию сделать роли как можно лучше. Для этого необходимо не пропустить того момента, когда надо похвалить, ободрить теряющего веру в свои силы и обрушиться на безвкусию, наигрыш и излишнюю самоуверенность.

В своей практике мы стараемся удержать на все время работы увлеченность студентов. Для этого на каждую репетицию приносится что-либо новое. Если студенты сами не принесли ничего, обогащающего работу по сравнению со вчерашним занятием, мы ставим перед ними новые требования в области мастерства и вдохновляем их беседами об искусстве. Как только появились признаки увлечения, мы незаметно переводим студентов в атмосферу инсценировки и начинаем репетировать.

Иногда, если студент не может «раскачаться», полезно его обидеть по-человечески, задеть самолюбие. Такой прием иногда помогает, но бывают случаи, когда студент «зажимается» еще больше. Тут нужно хорошо знать, кого надо хвалить, а кого обижать. Также приходится следить, чтобы между партнерами установились дружеские творческие отношения и помощь друг другу.

Кроме того, необходимо уметь вовремя кончить репетицию на удачном моменте, чтобы у студентов осталось хорошее впечатление и желание сделать роль еще лучше на следующей репетиции.

В начале работы важно познакомиться с характерами студентов и фактами их биографии. Так мы быстрее перейдем к возбуждению эмоциональных воспоминаний, нужных для роли и найдем общий язык. Но по большей части творческое самочувствие возникает тогда, когда студенты готовятся к предстоящей репетиции и приносят на нее предварительно заготовленный материал домашней работы.

Первый источник интереса к занятиям — это увлечение идеей произведения и его художественными достоинствами, второй — овладение техникой актерского мастерства, третий — дисциплина, воля и упорство в работе. Необходимо стремиться к тому, чтобы первые два источника были главными на протяжении всей работы. Дисциплина нужна для преодоления трудностей, когда участники теряют веру в себя или не могут освободиться от жизненных настроений.

Некоторые педагоги очень подробно делают анализ роли, развивая те намеки на образ, которые они уловили в студенте, много им показывают, играют за них, добиваются точного выполнения интонации, жеста, позы и т. п.

Другие никогда не показывают, а требуют от студента логики действия и последовательности, внутренней жизни, творчески влияя на раскрытие роли самим исполнителем.

Какой же метод правилен? По нашему мнению, здесь главный вопрос в индивидуальном подходе к студенту. Одного надо направить, и он сам пойдет по верной дороге, другому нужно определить форму его выявления путем показа. В каждом отдельном случае педагог ищет подхода к индивидуальности студента, используя все многообразие приемов, имеющихся в его арсенале.

Но при этом не надо забывать, что студент должен научиться самостоятельно работать над ролью, и не приучать его творчески жить за счет педагога.

Предупреждая, что нас нельзя копировать, мы иногда показываем образ, намеренно заставляем студентов спорить, чтобы помочь им составить собственную точку зрения на роль.

Студент обогащает свои знания, перенимая нужное ему у педагога, но бывают случаи, когда и педагог совершенствует свое мастерство, взяв от студентов то новое, что возникло в процессе работы. Для этого нужно подойти к каждой репетиции как к чему-то совершенно неизвестному и искать новые формы воплощения, а не повторять нечто когда-то найденное.

Педагогу нужно тщательно следить и остерегать студента от самоповторения. Ведь роль для актера — этап его творческой биографии, в который он вкладывает свое лучшее, чем владеет сегодня.

Подготовка к репетиции заключается не в том, чтобы приготовить дома рисунок ролей и придумать мизансцены. Нам кажется, что педагогу надо иметь предчувствие результата и осуществить его, отталкиваясь от

творчества студентов на сегодняшней репетиции. В какую форму выльется творчество студентов — предугадать невозможно. Поэтому необходимо на занятиях искать слияния поисков педагога с творчеством студентов, а не доминировать над ними, подавляя своим авторитетом.

На репетициях «Домби и сын» мы всегда старались поддерживать серьезное отношение к отрывку. Если студентки приходили в веселом настроении, мы старались незаметно перевести их в нужное творческое самочувствие. Скоро они к этому привыкли и легко становились серьезными.

Начали мы с определения сверхзадачи и сквозного действия. После обсуждения сверхзадача сформулировалась у нас так: хочу не потерять человеческого достоинства.

Какое же сквозное действие поможет нам выполнить намеченную сверхзадачу? Через протест горячий и смелый хотим показать человеческое достоинство девушки, выброшенной из общества. Борьба между непримиримостью протеста и компромиссом жизненного опыта — так определили мы сквозное действие отрывка.

Сквозное действие Алисы: отстаиваю свои человеческие права. Контрсквозное действие матери, нищенки Браун: удерживаю дочь от безумного поступка.

При обсуждении сверхзадачи и сквозного действия мы затронули вопрос о том, что близко исполнительницам в тех ролях, которые они должны воплотить. Исполнительница роли Алисы сказала нам, что одно время она очень нуждалась, не получала ниоткуда помощи, обижалась на своих родных, и эти воспоминания дают ей возможность понять часть роли Алисы. Исполнительница роли Браун рассказала, что она рано потеряла мать и воспитывалась у тети.

У неё остались смутные воспоминания о материнской ласке, и ей всегда не хватало поддержки матери. Поэтому воспоминания о матери ее всегда очень волнуют.

Эти глубоко личные мотивы, как нам кажется, завязали первые нити связи студенток со своими ролями. Во

всяком случае, мы получили отправные точки для эмоциональных воспоминаний, к которым можно будет обратиться, когда роли будут разобраны и надо будет их наполнить живым содержанием.

Затем мы разбили отрывок на куски и определили действия для достижения цели. У нас получилось пять кусков.

1-й кусок — «Гостья оттуда, где дочь».

Гостья вернулась из того страшного места ссылки за морем, которое старуха боится назвать. Пришла неизвестно с чем, может быть со страшной вестью. У матери возникает цель: узнать, что с дочерью. Дочь, которую мать не узнает, хочет, чтобы она сама ее узнала.

2-й кусок — «Узнавание». Мать узнала дочь — это резкий поворот действия, внезапный переход из одного состояния в другое, то, что носит название «ломки куска».

В 3-м куске, который мы назвали «Условие», дочь обвиняет мать в том несчастье, которое постигло ее, и требует, чтобы мать не смела и думать о повторении прошлого. Мать, не желая ссориться, соглашается.

Переход к 4-му куску — «Примирению» мягкий, почти незаметный. В начале нового куска еще много мыслей и чувств предыдущего, которые надо «дожить» и преодолеть. Поэтому, когда мы в тетради с ролью подводим черту, отделяющую один кусок от другого, надо знать, что не всегда эта черта видна на сцене.

5-й кусок — «Взрыв». Тут снова «кусочек ломается» и влечет за собой резкую перемену в самочувствии. После разбора действий для достижения цели перешли к созданию прошлого и сегодняшнего дня действующих лиц. Если прошлое определяет формирование характера, то сегодняшний день выявляет самочувствие, с которым студент выходит на сцену. Это самочувствие изменяется в зависимости от атмосферы, царящей на сцене, либо действующее лицо само меняет атмосферу каким-либо поступком или известием. Без желания к действию, без желания чего-то достигнуть нельзя начинать выполнять задачу. В монологе, который произносит Алиса, много

сообщений о ее прошлом. Человек редко может полностью рассказать о своих мыслях и чувствах. Мыслей всегда больше, чем произносится слов. Вот это количество мыслей надо накопить в домашней работе. Состояние Алисы во время монолога определили так: «мысли бегут, а слова идут».

Предполагаемые обстоятельства определяют собой начало отрывка. Старуха сидит у очага, курит трубку и смотрит на догорающие угли. У нее возникают неясные воспоминания. Это самочувствие предстояло найти.

Алиса прошла много километров по грязи, под холодным дождем. Она озябла и промокла. В таком физическом самочувствии Алиса произносит первые слова. Она на улице, ветер мешает ей говорить — это одни условия. Старуха кричит через запертую дверь на улицу — это другие. Работая этюдным порядком, мы потратили довольно много времени, чтобы найти верные тембры голосов и физическое самочувствие. Начали с жизненных аналогий. Исполнительница роли Алисы вспомнила как она работала в совхозе на хлебоуборке и потом возвращалась осенью в город. У нее так зябло лицо и губы, что говорила она, преодолевая неподвижность замерзших губ.

Мы предложили ей вспомнить в этюде это самочувствие. Здесь пришлось следить за тем, чтобы не было наигрыша, указывать на моменты патологического звучания, когда они появлялись, и убирать натуралистические подробности.

То, что показала в этюде студентка, нас не удовлетворило из-за слишком большого старания и некоторого нажима. Мы предложили сыграть этюд и поискать это самочувствие в более легкой форме.

В поисках физического самочувствия лучше не доиграть, дать его намеками, чем перегрузить. Когда студент достигает верного самочувствия органично и убедительно, мы просим зафиксировать это.

Фиксация не означает, что студенты на каждой репетиции точно повторяют одно и то же. Они могут достигать каждый раз верного самочувствия иным способом.

В нашем отрывке исполнительнице роли матери никак не удавалось в этюде найти физическое самочувствие женщины, греющейся у очага. Кончилось тем, что она впала в какую-то прострацию и не могла себя расшевелить. В ответ на попытки помочь и даже обидеть она только замыкалась в себе и переставала верить, что у нее что-нибудь получится.

Тогда мы, памятуя, что некоторые характерные актеры ничего не могут делать «от себя», предложили ей поискать возрастную характерность. Студентка начала вспоминать те наблюдения, которые она делала, когда показывала походки разных старух, но все подробности прежней работы были забыты, и ей пришлось начать свои наблюдения заново. Она нашла несколько моделей для наблюдения и постаралась соединить подмеченные подробности в одной походке и положении тела: у одной она взяла согнутую спину, у другой — шаркающую походку, у третьей — взгляд, постаралась передать манеру речи одной из старух. Продолжая наблюдения, она старалась подметить, как оценивают факты и прodelьывают небольшие физические действия ее модели.

Ей достали старую, длинную черную юбку и разбитые туфли без каблучков. Студентка надела костюм, и, когда начала в этюдном порядке показывать походку старухи Браун, у нее появилась сгорбленная спина, согнутые колени и шаркающие ноги. Она переменяла центр тяжести и нагнулась вперед, сами собой прищурились глаза, и теперь надо было низко наклоняться к предмету, который она рассматривала.

Пока все это было скованно и несвободно. Внимание студентки было занято походкой, центром тяжести, движениями рук. Так прошло несколько репетиций, кроме того, она упражнялась дома, на улице, — словом, где могла. Затем мы сказали:

— Настоящая старуха, когда ходит, не думает о положении спины или ног. Она ходит так, потому что ей удобно. Постарайтесь сделать удобным для себя физическое положение вашего тела. Найдите это положение

и выполните в нем маленькие действия: вытрите тряпкой стол, подметите пол, откройте дверь, но постарайтесь, чтобы вам было удобно.

Когда студентка в этюдном порядке начала выполнять эти мелкие действия, физическое напряжение у нее ушло, а найденное положение тела осталось, но она больше не обращала на него внимания, а была занята своим делом. Возникла естественность и свобода действий.

Через несколько занятий у нее появилась новая подробность — положение нижней челюсти. Она выдвинулась вперед, и от этого возникла иная, старческая манера речи. Руки тоже стали другими, больными, натруженными, и одну из них надо было обертывать тряпкой.

Теперь она могла долго сидеть перед своим воображаемым очагом, и у нее было много дела. Она то ворошила угли, то набивала свою трубку, прислушиваясь к непогоде, то просто смотрела на огонь, бормоча какие-то слова и что-то вспоминая — так у нее появилась своя жизнь образа.

В процессе репетиций мы учим студентов выслушивать замечания педагога, находясь в образе: надо, не выходя из образа, думая о своем, как бы краем уха выслушать задания и постараться выполнить их тут же, с ходу. Если же перейти в свое жизненное самочувствие, выслушать, поспорить и снова начать — трудно собраться и вернуть ранее накопленное самочувствие в роли. Студентка в роли матери теперь могла разговаривать, спрашивать нас, выслушивать замечания, но оставаться в то же время старухой Браун. Теперь у нее получалась суровая старуха, грубая, привыкшая вырывать силой кусок хлеба у жизни.

Так был накоплен достаточный багаж для того, чтобы начать работу «за столом» с авторским текстом. Правда, матери были уже необходимы намеки движения, означавшие, что она идет к двери, открывает ее, отступает, но все это проделывалось сидя, не сходя с места. Алиса просто отворачивалась, а поворот ее к матери означал,

что она вошла. Для верного самочувствия она накидывала платок на голову.

После стука в дверь старуха поднимала голову и хриплым простуженным голосом кричала в соседнюю комнату:

— Кто там?

Затем прислушивалась к ответу. Алиса, как бы преодолевая шум дождя и ветра, отвечала:

— Гостя с известием для вас.

Старуха, еще ничего не понимая, бормотала про себя какие-то слова и затем спрашивала:

— Откуда?

— Издалека, — отвечал голос.

Старуха вновь что-то бормотала, потом у нее рождалась догадка:

— Уж не из-за моря ли?

— Да, из-за моря!

Старуха, привстав на стуле, охая и вздыхая, делала движение, означавшее, что она открыла дверь. Затем откидывалась назад, как бы отступая.

Алиса делала поворот, означавший, что она вошла в комнату.

Старухе ее лицо показалось знакомым, она снова двинулась к ней, но убедилась, что это совсем незнакомая молодая женщина. Грубо ее оттолкнула, сказав:

— Это не моя девка!

Поправив прическу и сбившуюся юбку, спросила безразличным тоном:

— Где же моя красавица дочка? Они ее уморили?

Исполнительница роли Алисы вспомнила, как она однажды осенью возвращалась из совхоза в город, заблудилась, замерзла и попала к незнакомым людям, которые показались ей подозрительными. Она долго не снимала пальто и сидела на лавке в той избе, куда ее пустили переночевать, пока не поняла, что ей ничего не угрожает. Это эмоциональное воспоминание помогло исполнительнице: она направила внимание внутрь себя. В таком состоянии человек все видит, слышит, понима-

ет, но не это для него главное. Главными для студентки в роли Алисы в этот момент стали воспоминания. Она стояла у входа, не зная, что ей делать в этой лачуге.

Потом идет сцена, в которой старуха Браун узнает свою дочь. Она, охнув, бросается к ней, но колени ее подгибаются, и она почти падает. Алиса успевает ее поддержать, а затем резко отталкивает.

Хотя обе исполнительницы сидели за столом и читали текст по ролям, они уже играли эту сцену. Оценка событий была ясна и соответствовала характеру персонажей.

В первом куске мы добивались точного донесения подтекста трех фраз старухи: «Кто там?», «Откуда?» и «Уж не из-за моря ли?» Мы следили, чтобы исполнительница как бы поднималась по лестнице событий. «Кто там?» — на нижней ступеньке, «Откуда?» — поднявшись на ступеньку выше, и после поднятие сразу на три ступеньки к словам: «Уж не из-за моря ли?»

После этих реплик студентки сами делали то, что считали верным. Но благодаря правильному началу все дальнейшее развивалось органично, последовательно, и исполнители добивались отношения, определяющего содержание их ролей.

Наш опыт говорит нам, что пока не найдено верно начало отрывка, нельзя его пускать дальше, иначе он пойдет по неправильному пути. Казалось, что ключ к первому куску был в том, как старуха после реплики гостя «издалека», вспомнит и представит себе, что у нее дочь в ссылке. Когда исполнительница это нашла и оценила, отрывок пошел дальше. Самое трудное было зафиксировать эту оценку так, чтобы она всегда была непосредственной. Она то появлялась, то исчезала, и тогда работа останавливалась. Как эта краска закрепилась, является творческой тайной студентки, но она ею овладела.

Так была пройдена вся инсценировка за исключением финала, который мы не репетировали, надеясь, что в прогоне, как обычно, он пойдет сам.

Исполнительницы сдали нам биографии своих героинь и выписку сведений о них, почерпнутых в других главах романа, текст ролей был выучен, пришла пора встать из-за стола и перейти к репетициям в комнате.

Мы опасались, что переход от намеков на движение к настоящему физическому действию может выбить студентов из уже найденного самочувствия, и постарались сделать это по возможности незаметно. Сначала как бы случайно посадили их на низкий диван. Это им не помешало, и они репетировали так же, как и за столом; потом, как бы вспомнив, посылали старуху за огарком свечи, который заранее клали на стол, с тем чтобы старухе пришлось сделать несколько шагов.

Алису просили во время действия положить на окно платок, заменявший ей пальто, и она это сделала не теряя линии событий. Когда мы убедились, что они двигаются, не теряя своей характерности, настало время посадить старуху на ящик у воображаемого очага.

Таким образом, мы схитрили и избежали торжественного перехода из-за стола в выгородку, когда новые условия мешают осуществить ранее найденное.

Создавая выгородку декораций для нашей инсценировки, все стали решать, без чего нельзя обойтись: прежде всего очаг — источник света и тепла; затем ящик, на котором сидит старуха, поломанный стул, на который сядет дочь. Решили, что несколько ступенек, идущих вниз от входной двери, создадут впечатление подвала.

Первые мизансцены в отрывке определяются тем, что Алиса чувствует себя неприкаянной в этой лачуге. Она показалась ей гораздо меньше и беднее, чем была в воспоминаниях. Если Алиса не уговорит мать не продавать лачугу, остаться здесь она не сможет. Поэтому сестра Алисе не хочется. Она то прислоняется к стене от усталости, то выходит на середину комнаты.

Студентка надела старое пальто и грубые мужские ботинки, которые помогли ей найти уверенную походку. Во время репетиции в куске «Условие» Алиса бросала в лицо матери обвинения очень темпераментно, но сце-

на не получалась. Чувствовалась какая-то неправда. Тогда мы, памятуя совет Е. Б. Вахтангова о том, что если сцена не идет, попробовать сыграть ее наоборот, попросили студентку сыграть, сдерживая себя. Текст Диккенса и английская сдержанная манера выявления были здесь более убедительными, и сцена зазвучала правдиво. У Алисы начали появляться некоторые элементы образа в мужских движениях, положении тела на широко расставленных ногах в грубых башмаках, в руках, опущенных в карманы, и тяжелом движении ладони, которой она проводила по лицу. Внутренняя характерность была найдена от способности мгновенно «ощериваться», «становиться колючей». Это те качества, которые Алиса приобрела в ссылке. Она реально ощущала ту перемену в жизни, когда дочь становится взрослой, а мать ребенком.

История Алисы — это история тысяч соблазненных девушек, и здесь Диккенс пришел к большому социальному обобщению. Судьба одной девушки и ее отношение к пережитому является внутренним содержанием роли и обобщает мысли и переживания многих, чья жизнь похожа на ее, т. е. становится типичной. Это типичное Диккенс дает резкими красками. Хорошее он показывает в сдержанной форме, а отрицательное бичует со всей страстью большого художника, изображая контрастно, как белое и черное. К такой резкости переходов начала подходить исполнительница роли Алисы. Она то вспыхивала, то успокаивалась, то начинала чувствовать нежность к матери, то ненавидела ее, и в этих внезапных переходах была видна девушка, много страдавшая и обладающая сильным характером.

Всякое решение острохарактерной роли требует яркой внешней выразительности, поэтому мы решили провести со студентами беседу о позе, жесте, мимике и игре с предметом.

Для нас поза — это пластическое выражение внутреннего состояния актера. Она обязательно должна быть оправдана и иметь прошлое, настоящее и будущее. Поза

только тогда выразительна, если она является частью действия для достижения цели (выполнения задачи).

Например, наблюдая за людьми, готовыми проститься и разойтись в разные стороны, видим, как их тела и ноги «уходят», а головы и руки «продолжают разговор», люди могут еще долго не прекращать беседы, но все время чувствуется, что они собираются распрощаться. В этом случае ракурсы их тела бывают очень выразительными. Почти всегда, войдя в комнату, по позам сидящих в ней людей можно догадаться, какой шел разговор: деловой, веселый или происходила ссора.

Микеланджело говорил, что фигура в картине должна быть два-три раза повернута. То же самое можно повторить, когда речь идет о ракурсе актера. Под этим мы понимаем легкий поворот, скажем, в коленях и голове или в бедре и руках. Представим себе человека, который позабыл, куда он положил нужную книгу. Он направляется к книжному шкафу и вдруг решил проверить, не лежит ли она на письменном столе. Плечо его еще направлено к шкафу, а голова и руки поворачиваются к столу. Если он засомневался и вспоминает, не лежит ли книга в соседней комнате, получится выразительная поза, в которой будет настоящее, прошлое и будущее.

Для развития ощущения позы полезны все игры с мячом, в которых возникают самые неожиданные ракурсы тела. Самым выразительным и живым будет стремление к завершению действия. Верное отношение актера к позе сформируется, когда он не станет о ней думать, а будет убежден, что она сама получится в процессе действия. Мы считаем вредным разучивание поз перед зеркалом.

В нашем отрывке Алиса сначала чувствует себя неприкаянной и не знает, уйти ей или остаться. Она так и стоит посреди комнаты, не вынимая рук из карманов пальто. Эта поза выражала содержание куска — нерасторопную для нее встречу с матерью. В следующем куске отрывка Алиса бралась за ручку двери и, угрожая уходом, ставила условие матери. Затем мы от этого отказались и стали пробовать строить кусок на гневном обви-

нении, которое Алиса бросала в лицо матери. Она над ней наклонялась, старуха, опасаясь удара, закрывала лицо руками и не хотела слушать тех слов, которые кричала дочь. Такое решение тоже нас не удовлетворило, ибо Алиса показалась нам недостаточно обаятельной в крике. Когда же Алиса, стоя над матерью и проводя рукой по лицу, грустно подводила итог своих отношений с ней, эта поза была признана наиболее выразительной. Она говорила о тяжелом детстве, погибшей юности и о том, что так дальше жить нельзя.

«Жест есть второй орган речи, данный природой человеку, но услышать его можно только тогда, когда говорить ему приказывает душа. Жест благородный, естественный и простой служит украшением речи. Он придает мыслям достоинство, словам — силу. Для человека, который говорит, — он то же, что аккомпанемент для человека, который поет», — пишет балетмейстер Новерр.

Прежде чем жестикулировать на сцене, надо понять механику свободного пластического движения. Если это движение рукой, оно прокатится по всем суставам руки, кисти и пальцев, причем заканчивает его кончик пальца.

Представим себе, что у нас привязана по всей длине руки до кончика указательного пальца тонкая каучуковая трубочка, по которой пущена вода. Надо почувствовать, как вода прошла мимо плеча, локтя, кисти, пробежала по всем суставам пальца до кончика указательного и тонкой, сильной струей бьет вперед. Поводя указательным пальцем, мы как бы поливаем те предметы, на которые указываем.

Таким упражнением можно выработать ощущение того, как движение прокатывается по всей руке. Это придает свободу и пластичность жесту.

Полезно, указывая на предмет, находящийся далеко, мысленно соединять кончик пальца с этим предметом воображаемой линией, как бы из него исходящей, а маня кого-нибудь рукой, как бы тянуть к себе этого человека воображаемой нитью. Можно, например, вспомнив

упражнение с каучуковой трубочкой, «запереть» воду у кисти и закончить жест без помощи пальцев. Тогда этот укороченный жест может передать ощущение заскорузлых, негнущихся пальцев старика или утомленного человека. Растопылив пальцы и выпрямив ладонь, можно сделать кисть грубой. Эти упражнения полезны, так как знакомят с приемами создания характерного жеста.

Жесты бывают естественные и условные. Естественный жест вызван самочувствием человека, например: решаюсь подписать важный документ или закрываю рукой рот, когда зеваю. Условный жест передает понятные всем значения, например: качаю головой, как бы говоря: «ай-ай-ай», или киваю, как бы говоря: «да», пожимаю плечами, как бы говоря: «не понимаю», отдаю честь, показываю нос, прикладываю руку к сердцу в знак благодарности, топаю ногой, как бы говоря: «не смей!» и т. д.

На первых порах педагогу приходится сталкиваться с неорганизованным студенческим жестом. Часто студент, говоря слова роли, делает движение рукой и тотчас ее отдергивает. Получается бессмысленное махание рукой, а не жест, несущий определенную мысль. Или в местах, требующих темперамента, голова кланяется на каждом слове, руки рубят воздух.

Прежде всего, надо разъяснить студенту, что жест в паузе связан со взглядом, а при произнесении текста его надо вести к ударному слову.

Иногда верно найденный жест придает правдивое звучание всей сцене.

Известный немецкий актер Сандро Моисеи, играя Гамлета, в первом акте не поднимал рук выше локтя. Говорили только его кисти. Затем, с постепенным развитием роли, жест расширялся, и к финалу достигал полного размаха, когда Моисеи высоко подбрасывал рапиру, ловил ее за лезвие и, как копьем, закалывал ею короля. Так экономно он распределил свою жестикуляцию на протяжении роли и нигде не повторялся.

Очень полезно познакомить студентов с так называемым «замороженным жестом», когда говорят только кисти рук и пальцы. Для развития выразительности рук и чувства жеста очень полезна работа с куклами, жонглирование и показ фокусов.

Кроме того, можно изучить перед зеркалом положение кистей рук по отношению к зрителю и выбрать для них наиболее красивое положение в ролях, требующих изящества, если ваши собственные руки не хороши.

Атмосфера, в которой происходит действие, сильно влияет на характер жеста. В холодный день жесты энергичнее, чем в жаркий. В гостинице не такие, как в передней. Наедине с собой другие, чем на людях. Эпоха и характер действующих лиц также находят выражение в жесте.

В нашем отрывке у Алисы была манера дерзко вскидывать голову, отбрасывая назад волосы, которые падали ей на лоб. Жесты были скупые и решительные. У матери жесты несколько суетливые, беспомощные. Она начинала что-нибудь делать и, не закончив начатого, бралась за другое.

Мы указывали исполнительницам, где их жесты соответствовали образу, и убирали те, которые не подходили.

Под мимикой мы понимаем отражение в лице и глазах тех чувств и мыслей, которыми живет действующее лицо.

В старых театральные школах существовало преподавание мимики. Там обучали приемам изображения на лице различных страстей: страха, ужаса, ненависти, отчаяния, злобы, презрения и т. д., причем все учащиеся изображали эти чувства одинаково, путем движения лицевых мускулов. Такое внешнее изображение чувств, не оправданное состоянием действующего лица, не может никого убедить, и советский театр давно от него отказался.

Мы совершенно отвергаем приемы и способы, вызывающие на лице актера появление чувств, которых он не переживает. Знаменитые эффекты трагиков прошлого,

например, в сцене Отелло и Дездемоны, когда Отелло улыбается ей, но стоит Дездемоне отвернуться, как он делает страшное лицо, а затем снова улыбается, чтоб через секунду сделать еще более страшное лицо, сегодня кажутся рядом забавных гримас.

Вместе с тем театральная история сохраняет впечатления от мимики некоторых актеров.

Осталась в памяти зрителя мимическая сцена Ленского в роли Бенедикта из «Много шума из ничего» Шекспира, когда Бенедикт догадывается, что Беатриче его любит. Выйдя из засады, где он подслушивал сообщение о том, что Беатриче в него влюблена, Бенедикт сначала был растерян, а потом его лицо начало светиться таким счастьем, что зритель раздражался бурными аплодисментами. Также известна мимика актера Радина в роли Джека в комедии О. Уайльда «Как важно быть серьезным», когда он приходил с собственных похорон в трауре, со скорбным лицом, а глаза его весело смеялись. Все эти мимические сцены глубоко оправданы характерами и переживаниями героев. Мы считаем, если актер верно чувствует, то и лицо его будет отражать мысли и переживания убедительно, поэтому никаких специальных занятий по мимике у нас нет.

В данном отрывке из произведения Диккенса нам казалось, хотя мы об этом студенткам и не говорили, что мимика должна быть скупой и суровой. Благодаря тому что было найдено верное состояние для начала отрывка, первое появление Алисы и ее бледное неподвижное лицо с отсутствующими глазами было достаточно выразительно.

Студентке в роли Браун нужно было прищурить глаза и найти ощущение мышц лица и выдвинутой вперед челюсти. Она должна была делать некоторые усилия для того, чтобы видеть и понимать то, что происходит в таком положении.

Если в руках актера по ходу действия находится тот или иной предмет, то обращение с ним тоже должно характеризовать образ. Предмет должен помогать актеру, став средством выражения его мыслей и чувств.

Например, веер в руках актера может многое передать. Им можно шаловливо ударить партнера по руке, чтобы остановить его, за него можно спрятаться в минуту смущения. Веер можно задумчиво складывать и раскладывать. Им можно резко обмахиваться и т. п.

То, что говорилось выше о технике жеста, относится и к игре с предметом, который студент должен использовать максимально. Если в руках плащ, то надо почувствовать его вес и, делая движение, передать его материи так, чтобы материя продолжила это движение и конец плаща поставил точку так же, как в жесте ее ставит кончик пальца.

Игра с предметом может быть очень выразительна: Щукин в роли Егора Булычова поднимал посох, гневно брошенный в него игуменьей, которую он выгнал из своего дома. Сначала он опирался на него подобно важному духовному лицу, затем пробовал его крепость и наконец шутливо обращал его в бильярдный кий, как бы намекая на самое подходящее для него назначение. А в роли Синичкина в руках Щукина был цилиндр. Когда Щукин прикладывал его к бедру, он был символом джентльменского достоинства благородного отца из Костромы. Он помогал ему принимать позы, в которых угадывался старый актер. Этим же цилиндром отворялись двери и откидывались занавеси. В стремительном беге Синичкин выставлял цилиндр вперед, и он превращался в оружие, которым Щукин фехтовал, отбивая удары палки.

В нашем отрывке предметов мало: было пальто Алисы, которое намокло от дождя. Алиса стаскивала его и, отряхнув, с трудом вешала свое изношенное одеяние на гвоздь, и монета, которую получила как милостыню Алиса. Деньги были святыней в ее руках, символом милосердия. Но стоило монете попасть в руки старухи, жаждавшей выпить, как она начинала исполнять веселый танец между ее ладонями.

Наконец мы перешли на нашу училищную сцену и начали репетировать в декорации, которую создали для этого отрывка.

Одно из новых условий репетиции на сцене — это предчувствие зрителя. Его место пока пусто, но наступит час, когда придет главный судья актеров — зритель. Показ еще не скоро, но четвертой стены комнаты уже не существует, свет налажен и студенты располагаются на сцене так, чтобы их отовсюду видели.

Наконец первые волнения от предчувствия встречи со зрителем и «обжития» сцены улеглись, и можно начинать репетицию. К таким репетициям надо готовиться заранее. Здесь нет времени на раскачивание, которое мы иногда себе позволяем в работе «за столом». Надо так собраться, чтобы перед выходом на сцену быть в нужном самочувствии, иначе нельзя начинать действовать.

Студентки о своих характеристиках теперь уже не думают, и поэтому могут действовать в тех физических перестройках, которые соответствуют их образам и предлагаемым обстоятельствам.

Мы предложили студенткам прогнать отрывок без остановки, а финальную сцену вырывания монеты сыграть так, как им хочется. Если начало было неправильно, мы останавливали их и просили начинать снова.

Как всегда бывает, первый прогон прошел с большим нажимом, а второй с некоторой вялостью. Впрочем, финальная сцена вырывания денег на обоих прогонах сыгралась сама собой и не требовала поправок.

На сцене резкость и порывистость Алисы, которые казались нам убедительными в комнате, оказались слишком мелкими и истеричными. Мы предложили студентке успокоить и укрупнить движения. У студентки в роли Алисы, когда она волновалась, звучали в голосе очень обаятельные срывающиеся нотки, сильные и трогательные. Они были очень заразительны и хотелось сохранить их в нужных местах. Но при крике это обаяние пропало, следовательно, надо было удерживать исполнительницу от крика, когда ее увлекал темперамент, и укрепить то состояние, когда человек кажется вот-вот закричит, но сдерживается.

На следующей репетиции мы попросили студенток играть весь отрывок ради последней сцены и в ней отдавать все накопленное ранее. Для этого им нужно было подумать о распределении себя на протяжении роли. Так как наиболее ярко сквозное действие проявляется в ссоре в финальной сцене, надо предыдущие ссоры играть так, чтобы в последней сцене ничто о них не напоминало.

Затем мы решили попробовать то, что давно берегли к прогону и о чем ранее не говорили — обращение к человеческому существу студента. Мы знали, что исполнительницу Браун волнуют детские воспоминания о материнской любви. Перед прогоном мы ей сказали:

— Не забывайте, что старуха Браун — мать!

Она заволновалась и ответила:

— Да, да, мать — это главное, а я играла нищенку.

В прогоне глаза ее светились каким-то новым чувством, слезы текли у нее во время встречи с дочерью, плотина, которая сдерживала ее чувства, была прорвана.

Студентке, игравшей Алису, мы напомнили о том, как она была обижена на своих родных. Это тоже сразу отразилось в прогоне на ее отношении к матери и к своему прошлому.

Таким образом, их характерности наполнились внутренним содержанием и это помогло им выполнять сквозное действие от своего лица в образе.

Часто бывает, что в начале прогона у студента какое-нибудь место не вышло и сыгралось не так хорошо, как хотелось. Мы советуем, если сцена не вышла, не думать о ней и играть ради главного куска отрывка, который впереди. В большинстве случаев зритель составляет общее впечатление от отрывка по финалу. Если студент чувствует, что в каком-то месте он не общается и не понимает того, что ему говорит партнер, надо мужественно остановиться, освободить мышцы и внимательно рассмотреть какой-нибудь предмет. Когда он увидит подробности его строения, перевести внимание на партнера. Конечно, это надо проделать в удобный момент, чтобы не рвать течения действия.

Педагогу необходимо проследить за тем, как готовят себя студенты к прогону. В помещении должна быть тишина, громкие посторонние разговоры надо прекращать. Ничто не должно мешать студенту сосредоточиться и внутренне подготовиться к своему выходу на сцену. Необходимые костюмы и реквизит должны быть заранее подготовлены, чтобы никто в панике не бежал за кулисы за забытой вещью.

Нам кажется, что следует еще в стенах училища воспитывать в себе отношение к зрителю как к дорогому другу, тонкому и доброму ценителю искусства. Никогда не сердиться на зрителя, а если что не получилось — винить себя.

В студенческих прогонах мы чаще всего встречаемся с тем, что исполнители нас боятся. Необходимо добиваться, чтобы увлечение ролью было сильнее страха перед педагогом. Тогда даже учебный спектакль превратится в маленький праздник творчества и даст возможность педагогу правильно оценить результаты проделанной работы.

## РАБОТА НАД ВОДЕВИЛЕМ

В процессе воспитания актера большое значение имеет работа над водевилем.

Водевиль — это особый жанр, вид легкой комедии с пением куплетов и танцами. В этом жанре находит свое выражение шутовская энергия, которая идет со сцены в зрительный зал. Для него характерны наивность, непосредственность и даже детскость. В положениях, которые возникают в водевиле, много неожиданностей, требующих от актера большой изобретательности, сюжет его забавен и рисует необычные приключения. Он носит на себе отпечаток остроумия, легкости и тонкой подачи никого не щадящей фразы в злободневном куплете.

Достигнув наибольшего развития в XIX веке, водевиль начинает воспроизводить комические явления современной жизни, основанные на недоразумениях, с массой смешных поговорок в речах действующих лиц, острот и каламбуров.

В водевиле все шутка. Влюбленный страдает, и зритель не сочувствует ему, как в драме, а улыбается, зная, что все кончится благополучно. Зрителя интересуют только те забавные приключения и неожиданности, которые произойдут. Сама жалоба влюбленного звучит не очень грустно. Музыка шутливо преувеличивает его страдания, в ней чувствуется задор и шаловливость.

«Сконцентрированность необычного — вот в чем сущность водевиля... — говорил Е. Б. Вахтангов, — надо на каждое положение найти редко встречающиеся приспособления»\*.

Но любое «редко встречающееся приспособление» должно быть внутренне оправдано, вполне реалистично, возможно в данных обстоятельствах, выражать сущность характера действующего лица и иметь забавное, водевильное звучание. Этот жанр особенно чувствителен к нажиму, наигрышу и комикованию. Он не выносит увлечения трюком ради трюка, отсутствия органики, недостаточной легкости и грациозности исполнения.

Отличительное свойство водевильных персонажей в том, что они все симпатичные, даже злодеи. Водевиль не терпит неприятных образов, и изображение отрицательных явлений дается в нем с известной долей добродушной насмешки.

«В водевиле не нужно испорченных людей (как в жизни или на сцене: в комедии и драме). В водевиле все добрые», — говорил Е. Б. Вахтангов, и продолжал: «Сыграйте водевиль так, чтобы было настоящее общение. И чтобы все друг другу нравились, были милыми (такими нужно быть и за кулисами)\*\*».

---

\* Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. С. 316.

\*\* Там же. С. 298.

Но несмотря на то что в водевиле господствует известная доброта, наивное содержание водевиля несет свою идею и этой идеей нельзя пренебрегать, выдвигая на первый план забавные сценические положения. Замечательная традиция русских водевильных актеров играть драматические и лирические сцены не комикуя, а вскрывая настоящую глубину драматического наполнения, только подчеркивает юмор комедийных сцен. Если наивная идея водевиля по-настоящему взволнует актеров и торжество добродетели зазвучит в полную силу, водевиль затронет зрителя, пробудив в нем добрые человеческие чувства.

По своей направленности водевиль всегда имеет демократическое звучание. Простые люди там умны, честны, благородны, а знатные глупы, себялюбивы и чудачковаты.

«Зерно любой роли в водевиле очень близко к тем мыслям и чувствам, с которыми писал свои произведения Беранже. Водевиль родился в простом народе на ярмарке, и интересы народные ему близки и понятны, как близки и понятны они нам в песенках Беранже»<sup>\*</sup>, — говорил К. С. Станиславский.

Высмеивая и обличая недостатки людей, показывая сатирически отрицательные стороны общественной жизни, водевиль в большинстве случаев не касается подлинно драматических и трагических столкновений, рисующих непримиримую социальную и общественную борьбу.

Его область совсем иная, и события водевиля всегда приходят к благополучному завершению и счастливому концу, увенчанному заключительным куплетом.

Но едкая насмешка куплета и изобличение злободневных недостатков все же вносят в водевиль некоторую долю серьезности. Например, в знаменитом водевиле Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» много сцен, высмеивающих и пародирующих явления русской театраль-

---

<sup>\*</sup> Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Станиславского. М.: Искусство, 1951. С. 259.

ной жизни того времени: зависимость антрепренеров театров от богатых покровителей, продвигающих на главные роли тех актрис, с которыми у них близкие отношения, глупый репертуар, мелочный характер драматургов, считающих себя гениями, нелепые стороны репетиций на провинциальной сцене и т. п.

Все это дает прекрасный материал для сатирического настроения. Водевильные столкновения взяты из жизни, совершенно реалистичны, правдивы, определены социальными взаимоотношениями и не вызывают никаких сомнений в их подлинности. Характеры, выведенные в «Льве Гурыче Синичкине», типичны и убедительны настолько, что нам кажется, будто мы их где-то встречали.

В водевиле звучат образы не выдуманные, не условные, а реальные, целиком уходящие в гущу жизни, рисующие нам характеры яркие, выразительные, наивные, необыкновенные, изобретательные, увлеченно одержимые своими идеями и не падающие сил и выдумки для достижения своей цели.

Одна из особенностей водевиля состоит в том, что почти все действующие лица снабжены куплетами и танцами. Но это несколько не отражается на его реалистическом звучании и жизненном правдоподобии. Действующие лица водевиля приходят в такое состояние, когда им хочется петь и танцевать. Переход от слов «к пению и танцу совершается как нечто само собой разумеющееся и разъясняющее подробности событий».

«Большую и непоправимую ошибку совершают те, кто полагает, что куплет в водевиле — это развлекающий и отвлекающий от главного действия сценический момент. Куплет связан обычно с танцами. Но танец в водевиле — это легкое, очаровательное движение, дополняющее, подчеркивающее ритмичность, музыкальность куплета.

Иногда он дает возможность подчеркнуть характерность действующего лица»\*, — говорил К. С. Станиславский.

---

\* Там же. С. 258.

Исполнение куплетов в водевиле может быть разное. Все зависит от тех вокальных и музыкальных средств, которыми обладает актер. Куплет может быть исполнен по всем законам классического пения, может звучать как легкое, непритязательное пение, может быть произнесен речитативом и, наконец, как простая, бытовая речь, уложенная в музыкальный размер. Водевильный мотив должен быть несложен, весел и сразу запоминаться.

Актеру необходимо много упражняться в пении куплетов и суметь вскрыть внутреннее содержание, «душу» куплета. Ведь он исполняется в наиболее важные моменты роли, в минуты душевного подъема и наполнен искренним чувством и волнением. Актер должен очень точно выразить мысль, заложенную в куплете, чувствовать его забавную форму и суметь донести до зрителя те намеки злободневного характера, которые в нем заключены.

Все это требует великолепно отточенной дикции, безупречного владения подтекстом, веселого, водевильного самочувствия, смелости и желания высмеять то явление жизни, которое попало на острый язычок автора и актера.

Куплет в водевиле существует давно и, по мысли авторов, должен служить исправлению нравов, искоренению пороков и изгнанию скуки.

Как пример мы можем привести куплет из старинного водевиля Н. И. Хмельницкого «Дело мастера боится»

Воров на свете не сочтешь,  
Но их по классам  
Одних хватают  
Другие сами все хватают.

Один наказан... между  
Другой изволит веселиться  
И смело повторяет всем,  
Что дело мастера боится.

Иногда куплет водевиля отражает мысли, которые в условиях царского режима не могли быть публично

высказаны в иной форме. Так, в водевиле Ф. А. Кони «Принц с хохлом, бельмом и горбом» куплет имеет прямой намек на строй николаевской России:

Допущу свободу мнения,  
Но шпионов заведу;  
А чуть резко рассужденье,  
Тотчас снова на узду.

Скажут в селах и столице:  
Вот настал свободы час!  
А ежовы рукавицы  
Мы припрячем про запас.

Автор другого водевиля пишет:

Мне помнится, сказал Руссо:  
Судья похож на колесо:  
Скрипеть без сала вечно станет,  
А как подмажешь — перестанет!

Так как куплет старинного водевиля имел современное ему злободневное содержание, в тех случаях, когда эта злободневность отзвучала и уже не понятна сегодняшнему зрителю, возможна замена куплетов в старинном водевиле новыми, которые могут нас рассмешить или заставить улыбнуться сегодня.

Конечно, такую замену надо делать с большим тактом, не нарушая формы водевиля, его стиля, строя языка, но такое обновление отзвучавших куплетов современными шутками, как показала сценическая практика, только усиливает доходчивость водевиля. Во время постановки «Льва Гурыча Синичкина» в Театре им. Евг. Вахтангова в 1924 году целый ряд старинных куплетов был заменен новыми, отвечающими на события театральной жизни того времени, и эта замена горячо принималась зрителем, отлично понимавшим, куда направлено острие насмешки. Вместо игравшейся в театре антрепренера Пустославцева пьесы «Алонзо Пизарро в Перу — трагедия с испанцами, пением и танцами», пародирующей бездарные трагедии XIX века, была написана Н. Эрд-

маном пародия на современную псевдореволюционную пьесу, примитивно рисующую революционные восстания на Западе. Пародия была очень остроумна и едко высмеивала штампованные похождения дочери миллионера, отказавшейся от своего отца и перешедшей на сторону революции. Такие пьесы бытовали в то время в репертуаре московских театров, и зрители с восторгом воспринимали эту пародию. В остальном постановщик спектакля Р. Н. Симонов тщательно сохранил образы и сюжет водевиля.

Танцы в водевиле либо выражение веселости и жизнерадостности действующих лиц, либо сатирические характеристики, продолжающие линию куплета. Они также носят на себе отпечаток наивности и непосредственности, как и все в водевиле.

Исполнение водевиля невозможно без овладения актером водевильным самочувствием, которое сильно отличается от самочувствия актера в драме, и несколько иное, чем у актера в комедии. Водевильное самочувствие тесно связано с музыкой и этот тандем откладывает свой отпечаток на характер действия. Импровизационное самочувствие актера в водевиле носит озорной, изобретательный, шутливый, полный неожиданностей и веселых оттенков. Его основой является бьющая через край жизнерадостность и стремление заразить этим оптимизмом зрительный зал. Поэтому оценка фактов и событий в водевиле часто носит свой особый отпечаток. Его можно определить как «трагедию по ничтожному поводу: у меня убежало молоко, а я отношусь к этому факту как к тому, что рухнул мой дом». Водевильное самочувствие придает актеру одержимость в достижении своей цели и готовность найти самые необыкновенные способы для выхода из любого положения. Это совсем не означает, что актер, владеющий водевильным самочувствием, вечно торопится и суетится, наоборот, если действие этого требует, оно может протекать в медленном, напряженном темпе и выражать все то же водевильное самочувствие. Кроме того, водевильное самочувствие

помогает актеру верить в правду тех фактов, с которыми ему приходится сталкиваться. Оно дает возможность действующему лицу без всяких сомнений и колебаний оценить факт и найти свое, почти всегда неожиданное отношение, соответствующее его исключительному образу и необычному характеру.

Таким образом, какой бы старинный водевиль мы ни взяли — большой пятиактный или одноактный, все они имеют свои, общие для всех, особенные черты, свойственные этому жанру. Во-первых, это короткая, энергичная экспозиция. Зрители сразу начинают понимать, в чем дело, и вовлекаться в гущу сценических положений. По большей части мы застаем действующих лиц водевиля в разгар событий, во-вторых, образы ясны сразу и их яркие характеры проявляются в острых столкновениях и необычных ситуациях. В-третьих, сюжет водевиля строится на исключительном, очень забавном случае. Это требует от актера нахождения ярких комедийных положений. Например, замечательный русский актер К. А. Варламов, играя небольшую эпизодическую роль в водевиле, замазал черной краской все передние зубы, оставив один, и этим единственным зубом с аппетитом ел большое яблоко. Положение исключительное, но возможное в жизни и вполне водевильное. В-четвертых, в водевиле действующие лица часто обращаются в зрительный зал с рассказами о событиях, предшествующих началу пьесы, или прямо разговаривают со зрителем. То же относится и к куплету. Это прямое общение со зрительным залом — одна из существенных черт этого жанра. В-пятых, водевиль, непременно целомудрен в сюжете, в куплете, и в танце. Однако не только комические положения, острые словечки, сатирические стрелы куплетов и танец характеризуют водевиль. Главное в нем — непрерывное течение действия, волшебный круговорот событий, захватывающий зрителя и приковывающий его внимание новыми неожиданностями.

«Пьеса — это животное о тысячи ног, которое должно всегда двигаться вперед. Если оно замедляет свой

ход, публика зевает, если оно останавливается, публика свистит», — говорил во Франции знаменитый автор водевилей Э. Лабиш, неистощимый выдумщик необыкновенных и забавных столкновений, положений и характеров.

Таким образом, стремительное развертывание и быстрое движение действия к благополучному финалу — также одна из важнейших особенностей водевиля, определяющих ритм его жизни.

Водевиль почти совсем исчез из современного театрального репертуара и остался главным образом как упражнение в театральных училищах, на котором целый ряд молодых исполнителей совершенствует элементы актерского мастерства. Водевиль — прекрасная возможность развить свободу, смелость, музыкальность, ритмичность, четкость дикции, умение выразить подтекст, легкость подачи фразы, выразительность движения и жеста, грациозность танца. Этот вид искусства как нельзя лучше передает ощущение юмора и наивности образа, рисующего интересный характер, а также вырабатывает приемы завязывания общения со зрителем. Работа над водевилем тренирует комедийный темперамент студента, его умение активно увлекаться действием и оправдывать самые необычные положения. В нашей педагогической практике многие студенты обрели артистическую свободу, смелость и раскрылись, пройдя работу над водевилем. «Я считаю его очень полезным для молодых актеров»\*, — говорил К. С. Станиславский.

Описывая работу над водевилем, мы не хотели повторять рассказ о накоплении материала для роли, описанный в предыдущих главах. Нас интересовало главным образом то, что отличает эту работу от репетиции пьес других жанров.

Вопросы наблюдения жизни и пробуждение эмоциональных воспоминаний носят в работе над водевилем свой особый отпечаток, соответствующий этому жанру,

---

\* Горчаков Н. М. Режиссерские уроки Станиславского. С. 258.

в котором все имеет шуточный характер и заканчивается благополучно.

То же касается и всего репетиционного процесса.

Несколько студентов четвертого курса обратились к нам с просьбой дать им в работу водевиль. Все они поют и танцуют, и им хочется попробовать себя в этом жанре. Мы предложили им старинный водевиль Д. Т. Ленского «Простушка и воспитанная». В нем заложена несложная мысль о том, что дворянское, изнеженное воспитание, одобренное французскими романами, ведет к браку по расчету и супружеской неверности, а простая русская женщина, вышедшая замуж по любви, не помышляет ни о чем, кроме заботы о муже, хотя совсем не знает «дворянских приличий» и не умеет вести себя в светском обществе.

Ленский высмеивает и то и другое, но наивность и простодушие Палаша и ее двоюродного брата Емели показываются с симпатией, а старик, женившийся на молодой, и его жена даны сатирическими красками. Здесь же высмеивается ложная офицерская романтика, которая удовлетворяется ролью любовника в светском браке.

В «Простушке и воспитанной» Ленский с большим мастерством и юмором вывел яркие характеры действующих лиц и умело прочертил линию сюжета, наполненную неожиданными столкновениями.

Начало работы над водевилем не отличается от начала репетиций пьесы другого жанра. Так же устраивается читка водевиля в условиях, которые обеспечивают внимание слушающих, так же необходимо отдать себе отчет в коллективном мнении студентов, выяснить наличие увлечения материалом водевиля и закрепить первое впечатление оживленным обсуждением и спорами. Надо найти ясный ответ на то, ради чего ставить и играть этот водевиль сегодня.

В нашей современной жизни еще бывают случаи, когда молодые женщины в погоне за материальным благополучием выходят замуж без любви за стариков. Следовательно, и сегодня сатирические стрелы этого водевиля найдут свои мишени.

Ощущение жанра водевиля, разрешающего события в форме шутки, должно найти свое отражение в обсуждении.

После прочтения «Простушки и воспитанной» в той группе студентов, которая намечалась в качестве исполнителей, нас ожидала некоторая неожиданность: водевиль показался не смешным, хотя роли очень подходили студентам. Несмотря на то что им очень хотелось играть водевиль, он не увлек никого.

Мы вспомнили, как после читки в Театре им. Евг. Вахтангова комедии Шекспира «Много шума из ничего» она показалась совсем не смешной и только доверие к Шекспиру заставило включить ее в репертуар. Это решение полностью себя оправдало, и на сцене театра зазвучала блистательная, полная юмора комедия.

Рассказав студентам об этом случае, мы объяснили, что классика не всегда открывает свои красоты в первом чтении, а звучит в полную силу на сцене, в действии. Студенты нам поверили, и началась работа по созданию репетиционной атмосферы.

Стремясь зародить в студентах на занятиях водевильное самочувствие, мы предупреждали их, что они не должны терять сценической серьезности и превращать работу в веселое времяпрепровождение с разными рассказами и анекдотами, не имеющими отношения к делу, — такая атмосфера принесет мало пользы. Если же студенты почувствуют юмор, положения или оценки в сценическом действии, тогда они попадут на верный путь поисков водевильного самочувствия.

На занятиях во время анализа водевиля «за столом», мы определяли сверхзадачу и сквозное действие пьесы и ролей, разбивали водевиль на куски, определяли заложенное в них действие для достижения цели (задачи и их выполнение), создавали биографии действующих лиц и т. д. — словом, проделывали ту работу по вскрытию действия пьесы, которую мы описали в разделе репетиций современной пьесы на страницах этой книги.

Образы водевиля не должны ни в чем повторять друг друга, каждый из них несет свою функцию и оттеняет другой по контрасту. Так создается то, что носит в театре название «букета исполнителей», производящего гармоничное впечатление благодаря отчетливому разнообразию характеров.

После анализа событий и действия водевиля приступили к этюдным репетициям. Прежде всего стали обсуждать планировку сцены. Поскольку в пьесе должны быть танцы, решили расположить декорацию так, чтобы середина сцены была свободна для танцевальных номеров.

Действие происходит на подмосковной даче. Поэтому построили дачную террасу, огражденную перилами и колоннами, устроили вход между колоннами, вдоль перил поставили стулья, слева у стены — небольшой столик.

Мы предложили студентам сыграть этюд на тему приезда драгунского офицера Стрелкина к своему приятелю Карнаухову, с тем чтобы рассказать ему о перипетиях своей несчастной любви.

После подготовки этюд был сыгран так: храп спящего хозяина. Казачок ходит на цыпочках. Слышен топот скачущего коня. Вбегает Стрелкин и кричит казачку: «Буди хозяина!» Казачок бежит в соседнюю комнату, слышен шум и негодующее мычание Карнаухова, который сердится, что его разбудили. Казачок в панике выскакивает, вслед ему летят диванные подушки. С подушкой в руках, в халате выбегает заспанный Карнаухов и замахивается на Стрелкина. Только тут он его узнает и, придя в себя, здоровается со своим другом. Далее шел рассказ о несчастной любви Стрелкина и жалобы Карнаухова на невоспитанность жены, переданные им провизированным текстом.

В этом этюде студенты наметили для себя то физическое самочувствие, которое сопутствует началу водевиля и создает острые положения.

На этой же репетиции наметили в этюдном порядке первый выход Палаша. У автора Палаша появляется с довольно разухабистой русской песней. Наша испол-

нительница и так резка, и мы решили сделать ее выход с лирической песней.

Этюд был сыгран так: Палаша в фартуке, с ведром в руках, поливает цветы, напевая лирическую песню. Увидев офицера, она испуганно прячет ведро и, вытерев фартуком руку, неловко свернув ладонь лодочкой, протягивает ее Стрелкину. Затем, обтерев фартуком стул, предлагает Стрелкину сесть. Она ведет себя с вежливостью деревенской женщины, не знающей так называемого светского тона.

В этом этюде исполнительница роли Палаша показала, что ей понятны и знакомы манеры и поведение деревенской женщины, которые должны стать основой ее характерности. Кроме того, она с начала работы поняла, что должна избегать резкости, стать симпатичной для зрителя и доказать, что наивность деревенских жителей сохраняет нравственную чистоту.

Готовясь к следующим занятиям, мы с концертмейстером начали подбирать музыку для водевиля. Нашли старинный сборник под названием «Музыка к 100 водевилям» и взяли оттуда много материала для куплетов и танцев. Кроме того, мелодии к некоторым куплетам указаны самим автором. Музыка весела, наивна, легко запоминается и соответствует эпохе.

После этюдов вернулись «за стол» и начали разбор текста первой сцены. Отношения и намеки на характерность, которые появились во время этюдов, начали развивать, отталкиваясь от авторского текста: Стрелкин приходил в отчаяние, рассказывая со слезами на глазах о своей любви и о девушке, которую он потерял, разумеется, эти слезы несколько преувеличены и Стрелкин сам ими любит, показывая Карнаухову романтическую силу своего чувства. Карнаухов говорит другу о своей неудачной женитьбе на простой мещанской девушке; чтобы не краснеть перед Стрелкиным за промахи своей жены, он оправдывается перед другом признанием, что женился из благодарности за ту заботу, с которой Палаша лечила его, когда он сломал ногу.

Мы предложили студентам сыграть этюд на тему, как принимает Стрелкина Палаша и как относится к поведению своей жены Карнаухова. Сыграно было так: Палаша, познакомившись со Стрелкиным, усаживает его и начинает развлекать «светской беседой» на деревенский лад, от которой Карнаухов приходит в ужас. Он пытается незаметно ущипнуть ее и наступить на ногу, чтобы дать понять о неприличии темы. Палаша ежится от щипков Карнаухова, убирает ноги под себя и не понимает, чего от нее хочет муж. Стрелкин видит несчастное положение своего друга, но Палаша ему нравится, и он посмеивается над Карнауховым. В этом этюде студенты начали чувствовать юмор необычного положения, данного автором, несмотря на то, что играли с импровизированным текстом. Продолжая занятия, проработали по тексту сцену Карнаухов — Палаша, возникшую после ухода Стрелкина. Взбешенный Карнаухов упрекает Палашу в неумении себя вести, а она не понимает причины гнева мужа. Скандал кончается куплетом, который они поют вместе, продолжая линию своей ссоры. Затем мы попросили сыграть этюд на тему сцены и предложили проговорить куплет своими словами без музыки, чтобы они почувствовали его смысл. Мы с самого начала работы убеждаем студентов, что куплет — это часть пьесы, а не вставной номер.

В этюде Карнаухов осыпал Палашу градом упреков, а она, не понимая причины его гнева, была глубоко огорчена несправедливостью. К моменту куплета, который они невольно запели на импровизированный мотив, без стихотворного текста, ссора достигла высшей точки, хотя и не была поддержана музыкой.

Оставшись одна после ухода Карнаухова, Палаша опускается на стул, подпирает по-бабьи щеку рукой и поет куплет о фальши светской жизни, о том, как хорошо жила она «у тятеньки» в девицах. Куплет длинный, и исполнительница начала напевать текст без музыки, затем поднялась со стула и наметила легким движением

места, где должен быть танец. Напевая текст, она старалась передать смысл своего куплета и найти в нем оценку скандала, который устроил муж. Начала она в грустном самочувствии, а затем куплет перешел в сатирическое обличение светского общества и закончился приятным воспоминанием о прежней жизни. В намеке на танец она пыталась подчеркнуть то самочувствие, которое возникло после куплета.

Прочитав сцену приезда дядюшки, мы попросили студентов сыграть ее в этюдном порядке.

После подготовки сыграно было так: Софи — стеклянная принцесса — как-бы кто-нибудь ее не тронул. Глаза ее опущены, губки надуты. Дядюшка опирается на палочку, ноги его ступают неуверенно. У студента, играющего Дорофея Петровича, это эскизный намек на внешнюю характерность, которую он искал в процессе домашней работы. Дядюшка не может привыкнуть к простоте поведения Палаша. Его все шокирует, даже племянника он упрекает в недостатке воспитанности. Дядюшка расхваливает музыкальность Софи, приносят скрипку, и вместо куплета Софи играет на ней «жестокий романс».

Студента, исполняющего роль дядюшки, просим проговорить куплет своими словами, без музыки.

Когда текст выучен, можно начать репетировать в выгородке. Сначала мы предложили студентам «прикинуть» мизансцены, которые возникали во время этюда. Начало наметили так: приезжает Стрелкин, слышен лай собак, от которого просыпается Карнаухов, и друзья встречаются. Студент, играющий Стрелкина, сразу захотел сыграть «рокового» любовника, но у него ничего не вышло. Он напряжен, не общается, не оправдывает положения, а сразу хочет сыграть результат. Карнаухов, напротив, ничего не делает, а только подает реплики партнеру. Стрелкина пришлось направить по линии правды поведения, самочувствия и общения, а Карнаухову напомнить, что жена его выводит из себя.

После нескольких повторений сцена стала правдивой и оба студента подошли к нужному самочувствию.

Студент, играющий Дорофея Петровича, убедителен в найденной характерности. В его движениях чувствуется возраст, он правильно намечает поведение молодящегося старичка. Теперь ему остается найти темперамент своего героя. Пока он несколько вял и слишком следит за собой, надо больше обращать внимания на происходящее вокруг.

Затем мы вызываем на репетицию концертмейстера и ведем репетицию с музыкой. Студенты начинают понимать, что во время пения куплетов нужна жестикуляция, иллюстрирующая текст. Даже Софи, играющая на скрипке, обращает часть своего «жестокоего романа» к дядюшке и подходит к нему в самом темпераментном месте. Восхищенный дядюшка пытается поцеловать руку Софи, но рука со смычком уходит вверх, а когда дядюшка поднимается, рука уходит вниз. Наконец, Софи ударяет дядюшку смычком в наказание за то, что он мешает играть. Дядюшка принимает этот удар как самую милую ласку, хотя и потирает ушибленный лоб. (Это родилось в результате репетиционной случайности.)

Карнаухов также восхищен талантом своей молодой тетушки и с сожалением сравнивает ее со своей «простушкой». Палаше очень нравится игра Софи.

Каждый сделанный кусок мы прогоняем по несколько раз для того, чтобы студенты осмелели, закрепили найденное и приобрели уверенность.

Далее мы прошли выход двоюродного брата Палаша Емели. Студент, исполняющий эту роль, хотел начать свое появление с танца. Мы ему в этом отказали, сказав, что танец является завершением куплета. Кроме того, после танца нарушается дыхание и петь значительно труднее.

В этюде Емеля вводит на террасу и, не видя никого, начинает играть на балалайке и петь, чтобы привлечь к себе внимание. Услышав знакомый мотив, выходит Палаша, радостно вскрикивает, и тут начинается ста-

ринный деревенский обряд встречи с поклонами в пояс, поцелуями и гостинцами. Все это носит забавный, несколько иронический характер. То, что можно сделать в одну минуту, тянется пять и повторяется без конца. Студентам удалось уловить серьезность, с которой это продельвается, наивную веру в необходимость таких обрядов и удовольствие, которое получают обе стороны, несмотря на то, что вся сцена ведется без улыбок, с очень торжественными лицами. Репетируем сцену Софи — Стрелкин. Софи входит на террасу. Слышен топот коня. Это возвращается приглашенный к обеду Стрелкин. На него нападают собаки. Услышав разъяренный лай, Софи в испуге вскакивает на кресло. Вбегает Стрелкин.

Увидев своего бывшего поклонника, Софи падает в обморок. Стрелкин подхватывает ее на руки и страстно прижимает к груди. Придя в себя, Софи видит, что находится в объятиях Стрелкина, и пытается освободиться, но он не отпускает. Тогда она начинает его колотить и рвать ему волосы. Стрелкин вскрикивает и отпускает Софи. Тут студенты придумали трюк: Софи заранее заготавливает крепе в цвет волос своего поклонника и держит его в кулаке. После того как она рвет волосы Стрелкина и тот ее отпускает, Софи разжимает кулак, и в нем оказывается пук волос драгуна, который она якобы вырвала. «Этот локон я сохранию на память о вас», — сказала Софи, найдя оправдание.

Мы намеренно ставили действующих лиц в необычные положения для нахождения водевильного самочувствия. Иногда водевильное самочувствие дает толчок нахождению острых ситуаций, а иногда и необыкновенные события рождают веселое импровизационное самочувствие.

Стрелкин начинает петь куплет о своей любви. Софи, боясь, как бы их не увидели вместе, умоляет его спрятаться. Он прячется за колонну и поет любовную песню. Затем шепотом просит о тайном свидании. Софи с негодованием отказывается. Тогда Стрелкин, приставив указательный палец к виску, щелкает большим и сред-

ним, намекая на то, что застрелится. Напуганная Софи колеблется, но, в конце концов, соглашается на свидание, и они начинают танцевать бальную мазурку. Случайно вошедший Карнаухов становится свидетелем этой сцены. Он бросается за дядюшкой, чтобы привести его и убедить в измене жены. Софи и Стрелкин уходят, и здесь появляются Палаша с Емелей. Она, прощаясь, целует своего двоюродного брата. На этот поцелуй натывается Карнаухов, который приводит дядюшку. Теперь дядюшка смеется над Карнауховым, пока все не выясняется. Сцена скандала, который устраивает Карнаухов, идет под музыку.

Наш педагог по танцу сделал томную мазурку, которую танцуют Софи и Стрелкин. К концу танца Софи расходуется, надевает офицерскую фуражку Стрелкина, и мазурка становится веселой, темпераментной и озорной. Сцена заканчивается поцелуем украдкой.

Мы договорились с педагогом по танцу, что, кроме танцевальных номеров, он сделает все иллюстративные жесты во время куплетов.

Далее стали репетировать сцену скандала. Намечая свое поведение, каждый из студентов старается попасть в центр внимания зрителя и страдает, что у него мало смешных мест. Мы разъяснили, что нельзя быть в центре внимания зрителя, когда идет чужая сцена, надо быть тактичным и не мешать основной линии водевиля.

Карнаухов видит, что его жена с кем-то целуется, и падает в обморок на руки дядюшки, который сам чуть не валится. Разгневанный Карнаухов хочет выгнать Емелю, но Палаша его не отпускает. Когда муж собирается силой вытолкнуть двоюродного брата, она, сняв туфлю, захватывается ею на мужа. Испуганный Карнаухов отступает, но затем снова начинает гнать Емелю. Идет большая сцена, когда поют все действующие лица, и надо потратить много труда, чтобы ее выучить с движениями и танцами.

Репетировали студенты весело, но пока наметили только скелет сцены.

Во время репетиции сцены Палаша — Емеля начали искать движения в ритме музыки и совпадения точки мизансцены с концом музыкальной фразы. Это сразу поднимает интерес к действию. Чистота ритмического рисунка украшает водевиль. Студенты двигались в едином ритме, одновременно прекращая движение и одновременно его начиная. Такой способ подводит к ощущению музыкального ритма и той четкости, которая является неотъемлемым свойством исполнения водевиля.

Мы добивались, чтобы в мизансценах студенты занимали такое место, откуда бы их видели сидящие на крайних стульях зрительного зала слева и справа и сами они видели бы эти боковые места. Переходить надо по большей части перед партнером. Если студент чувствует, что его лицо в тени, стать так, чтобы на него падал свет; если тень падает на лицо партнера, отодвинуться, чтобы его лицо было освещено. Не начинать действия, пока партнер, который уходит, не скрылся за кулисы. Положение студента, когда он обращен лицом к зрителю, всегда надо оправдывать, иначе получится назойливая театральная мизансцена. Не следует без причины становиться несколько позади партнера, занимая более выгодное для себя положение и поворачивая его спиной к зрителю.

Все это должно быть сначала осознано, а потом стать автоматической привычкой актера, о которой он уже не думает во время исполнения роли. Мы провели соответствующие занятия со студентами, показав им правильные и неправильные положения на сцене. Когда попали из фойе на сцену, решили потратить репетицию на прогон сделанного. Начали с репетиции музыкальных номеров. Первый прогон прошел в сильно замедленном темпе, не соответствующем водевильному самочувствию. Мы не стали делать никаких замечаний, только напомнили, что веселье на сцене достигается бодростью и шаловливой энергией. Затем попросили начать снова и повторить все в более быстром и энергичном темпе. Второй прогон прошел несравненно лучше. Исчезли бытовые

ритмы, появилось хорошее водевильное озорство, юмор и настоящее веселье. У Емели наметился образ симпатичного, наивного и честного деревенского парня. Палаша еще не вполне овладела бытовой речью, часто проскальзывает городской торопливый говор, но она увлекается действием и у нее возникают интересные и неожиданные приспособления.

Когда репетировали финал, старались разъяснить сюжетные положения, несущие мораль водевиля. Дядюшка приводит на террасу Стрелкина, рекомендует как сына старинного друга и приглашает его бывать у себя в доме.

Карнаухов приходит в ужас от такой ситуации, дающей Стрелкину полную свободу в его любовных делах, и решает бросить фальшивую светскую жизнь, уехав в деревню. Он сообщает об этом Палаше. Палаша и Емеля, обрадовавшись такому решению, начинают плясать русскую. К ним присоединяется Карнаухов. Дядюшка, Софи и Стрелкин с удивлением смотрят на этот танец.

Когда устроили первый прогон всего водевиля, исполнители в поисках водевильного самочувствия торопились, не общались, не давали друг другу договорить до конца свои реплики.

Прогоняли сумбурно, вспоминая текст, мизансцены, мелодию куплетов и рисунок танца.

Во втором прогоне появилось водевильное самочувствие. Студенты не торопились, куплеты и танцы исполнялись уверенно и с удовольствием, образы начали отчетливо вырисовываться. У исполнителей стало выявляться чувство мизансцены, трюки проделывались мимоходом, без подчеркивания. Кроме того, в куплетах начало рождаться общение со зрителем.

Теперь остается несколько раз прогнать водевиль перед показом для приобретения легкости и грациозности исполнения. Уже видно, что работа над водевилем принесла пользу. Студенты осмелели, нашли водевильное самочувствие и получают большое удовлетворение от своих ролей.

Так творческое увлечение, которое не возникло после прочтения водевиля, выросло в процессе репетиций от активного овладения приемами, особенностями и самочувствием этого жанра.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Часть I</b> .....	5
Введение .....	7
Сценическое внимание .....	30
Освобождение мышц .....	41
Воображение .....	51
Оправдание поз .....	55
Предлагаемые обстоятельства .....	58
Оправдание места действия .....	60
Упражнения на память физических действий, развивающие чувство правды и веру .....	62
Физическое самочувствие .....	68
Перемена отношения .....	76
Перемена отношения к предмету .....	78
Перемена отношения к месту действия .....	83
Отношение к факту (оценка события) .....	87
Перемена отношения к партнеру .....	96
Действие для достижения поставленной цели ....	101
Активность сценического действия .....	105
Общение с партнером (взаимодействие) .....	109
Этюды на общение в условиях оправданного молчания .....	117
Этюды с импровизированным текстом .....	133

<b>Часть II</b> . . . . .	<b>153</b>
Введение . . . . .	155
Развитие наблюдательности . . . . .	159
Работа над отрывком из современного произведения . . . . .	187
Работа над отрывком из произведения русской классики . . . . .	248
Работа над острохарактерной ролью . . . . .	272
Работа над водевилем . . . . .	294

*Леонид Моисеевич ШИХМАТОВ,  
Вера Константиновна ЛЬВОВА*

**СЦЕНИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ**

Под научной редакцией *М. П. Семакова*

Учебное пособие

*Издание шестое, стереотипное*

*Leonid Moiseevich SHIHMATOV,  
Vera Konstantinovna LIVOVA*

**THEATRICAL SKETCHES**

Edited by *M. P. Simakov*

Textbook

*Sixth edition, stereotyped*

12+

Координатор проекта *А. В. Петерсон*  
Зав. балетной редакцией *Н. А. Александрова*  
Ответственный редактор *Е. В. Тихонова*  
Верстка *Л. В. Васильева*

ЛР № 065466 от 21.10.97

Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007216.04.10  
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**  
[www.m-planet.ru](http://www.m-planet.ru); [planmuz@lanbook.ru](mailto:planmuz@lanbook.ru)  
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.  
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;

**Издательство «ЛАНЬ»**  
[lan@lanbook.ru](mailto:lan@lanbook.ru); [www.lanbook.com](http://www.lanbook.com)  
192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.  
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

Подписано в печать 02.07.14. Бумага офсетная.  
Гарнитура Школьная. Формат 84×108<sup>1/32</sup>.  
Печать офсетная. Усл. п. л. 16,80. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленных материалов  
в ГУП ЧР «ИПК «Чувашия»».  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, д. 13.  
Тел.: (8352) 56-00-23