

# КАК ПО-МОЕМУ НАДО РАБОТАТЬ над ролью

ВЕРА ПАШЕННАЯ

С первых же шагов советская власть со всей серьезностью отнеслась к нашему труду, предъявляя к нему огромные требования и тем самым поднимая его на небывалую культурную высоту. Мы, советские актеры, стоим в одном ряду со всеми трудящимися нашего Союза, но наш труд, наша продукция — продукция драматического актера, имеет свою специфику. Она «неосвязаема», «неконкретна»; это нечто, исчезающее тотчас же после создания, но «продукция» наша — явление невероятно сложное, требующее громадной сосредоточенности и напряжения всех сил работника-актера. То, что мы создаем, является итогом большой и серьезной работы.

Как же мы работаем? Как готовится, чему и как учится актер? Сейчас строятся огромные рабочие клубы, открывается масса театров в самых отдаленных углах Союза, создаются новые города, где необходимы театры, — но в актерах, в настоящих мастерах, все острее и острее ощущается недостаток. В то время как я пишу эти строки, на подготовку кадров уже обращено внимание. В ближайшее время все театры открывают у себя техникумы и будут готовить молодых работников сцены. Нам нужны не только отдельные актеры, нужны спаянные, готовые актерские коллективы, чтобы они могли обслуживать все театры нашего Союза. Надо надеяться, что через несколько лет театры начнут выпускать из своих стен хорошо подготовленный актерский молодежь.

Вопрос о школах и о принципах работы в них чрезвычайно важен. Работа в школе делится на три части. Первая часть, это — общее развитее ученика: обществоведение, история литературы, история костюма, бытовая история и т. д. и т. д. Вторая часть — работа над сценическими данными ученика: постановка голоса, дикция, физкультура, пластика, танцы, развитие внимания и пр. И, наконец, третья часть, — с моей точки зрения самая важная — это работа методологическая, т. е. работа по творческому методу.

Все практические занятия сценическим искусством с учениками должны базироваться на определенном творческом методе. Ни один самый маленький отрывок из пьесы не должен быть случайно сработан учеником; ученик с самых первых шагов должен привыкать сознательно работать над ролью, оттапливаясь от метода данной школы. Когда же ученик выходит из школы, не имея определенного творческого метода, а лишь приготовив несколько ролей и обретя некий сценический навык, когда такой ученик попадает в фактическую работу, т. е. делается актером, он в огромном большинстве случаев предоставлен самому себе и не знает, как приступить ему к работе.

Как быть молодому актеру? За что ему ухватиться? Нет никаких печатных трудов, никаких руководств к нашей труднейшей профессии. Никто из наших русских актеров и не пытался написать обо всем, что он знает, о том, что он нажил путем опыта, чему его научили учителя, и, наконец, о том, что он сам, по мере сил, внес в свою профессию. Между тем молодому актеру совершенно необходимо что-то знать, уметь, иметь какой-то метод, по которому он должен работать. И вот я решила внести свою лепту и, как умею, написать о том, что я знаю, о том, что я накопила за долгие годы работы.

Я ученица Александра Павловича Ленского. Я окончила после гимназии трехлетние драматические курсы при Малом театре по классу Александра Павловича Ленского. Александр Павлович всех своих учеников без исключения зажигал страстной любовью и беспредельным уважением к искусству. Мы трепетали во время его уроков. Все ученики, свободные от репетиций, т. е. чьи отрывки не были назначены на данный урок, все равно всегда присутствовали на занятиях, боясь про-



Народная артистка республики В. Н. Пашенная.

пустить хоть одно слово Александра Павловича, хоть одно его замечание. Мы целиком отдавали себя работе. Это уважение, этот трепет, это волнение, прекрасное и чистое, живет во всех нас — учениках Александра Павловича.

Александр Павлович никогда не присутствовал «казенно» на уроках. Для него работа с учениками была таким же служением искусству, как и игра на сцене. На уроках он был всегда взволнован, вдохновлялся, горел. Бывало и так, что он не мог принять ту или иную работу ученика; надо было видеть тогда полузакрытые глаза Александра Павловича, его откинутую назад седую голову. Он молчал, не делал никаких замечаний и только говорил: «следующий...» Это мучило, огорчало, повергало в мрак несчастливому ученику, но мы все знали, что это не злость Александра Павловича, не «казенщина», а свойство его изумительного таланта учителя — он не мог принять того, что не зажигало его, что было серо, грубо, бездарно.

Зато, когда ученический материал был интересен, Александр Павлович так много давал прекрасного, так изумительно занимался, что никто из нас никогда не мог забыть такие уроки. Он вдохновлял, он учил управлять своим темпераментом, давал много ценнейших необходимейших технических указаний и детальнейшим образом занимался отрывком из пьесы или отдельной роли, часами выправлял жест, позу и буквально зажигал своим огромным режиссерским гением. Я была очень молода, когда Александр Павлович занимался со мной (я поступила в школу 16 лет, а в Малый театр — 19 лет, и на другой год после моего поступления Александр Павлович умер). Но и тогда я понимала, вернее, не понимала даже, а ощущала всю силу его педагогического и режиссерского таланта, и до сих пор его сценические заветы — мой творческий закон.

Пусть это не оскорбит светлой памяти Александра Павловича, пусть это не покажется «кощунством», но я смело скажу: Александр Павлович не научил меня, как надо работать над ролью. Отрывки из отдельных ролей, которые он проходил со мной, освещены его гением и пущены им по настоящему пути, но когда мне поручали новую роль, я не умела и не знала, как надо над ней работать. Мне казалось, что я знаю, т. е. я думала, что, пользуясь своими природными данными, — темпераментом, голосом, выразительностью лица, име-



ющимися в запасе жестами и позами—я работаю над ролью. Всегда легче идти по линии наименьшего сопротивления—особенно молодому, неопытному сценическому работнику, который еще не имеет определенного метода работы и никакого руководства.

Наши режиссеры, смело говорю, почти все, а я работала почти со всеми большими режиссерами, в лучшем случае, идут по пути Александра Павловича Ленского, т. е. делают с актерами данную роль. Иные это делают очень хорошо, вдохновляют актера, извлекают из него максимум того, что данный актер может дать, но большинство режиссеров ограничивает свою работу «постановкой», т. е. работой над пьесой в целом, а, главным образом, над ее оформлением, предоставляя актеров самим себе. Я испытала на себе, что значит не уметь сознательно работать над ролью, не иметь твердого и четкого метода работы. Я с 20 лет играю в Малом театре первые, большие роли; переиграла их опромное для столичной актрисы количество. Первые свои четыре роли («Дельцы»—Вера, «Джентльмен»—Кэт, «На покое»—Маша и Франческа да Римини) я играла еще при Александре Павловиче. Повторяю, я была еще очень молода и просто не понимала, как это у меня выходит, почему я играю так, а не иначе. Но все кругом хвалили, Александр Павлович был доволен, и, вероятно, для двадцатилетней девочки это было и неплохо, т. е. показывало хорошие сценические данные.

Но уже на второй год моей службы в Малом театре Александр Павлович умер. Не стало абсолютного для меня авторитета, не стало и гениального учителя. Я уже была на виду, и мне продолжали поручать большие роли. По инерции я продолжала «гореть» на сцене и пользоваться то, что мне было отпущено природой. Но вот на третий год моей службы мне дают сразу, в один сезон Марию Стюарт и Катерину в «Грозе», а мне всего 22 года, и я не умею и не знаю, как надо работать над ролью, не имею никакого метода. Естественно, я начала искать помощи. Я обращалась за советами ко всем. Дошло до того, что меня вызвала к себе Мария Николаевна Ермолова и, от всего сердца желая мне помочь и научить меня... сыграла передо мною все свои сцены из «Марии Стюарт». Забыть этого я не могу и всю жизнь буду вспоминать дивную Марию Николаевну с ее летящей фигурой и вдохновенным, бледным лицом.

Я была потрясена... Но помочь это мне не могло. Это только совсем сбilo меня, выбило последнюю почву из-под ног. Отовсюду я получала советы: «работайте над собой не покладая рук и будете настоящей, большой актрисой», «талант без работы, без труда не сделает вас актрисой», «не ленитесь, работайте, не успокаивайтесь на успехе, работайте».

Я помню, Александр Иванович Южин как-то лукаво подмигнул мне, засмеялся и сказал: «Мы начинаем немного полнеть, Вера Николаевна, не жалейте себя, не очень успокаивайтесь на успехе, тормошите себя всячески, разрывайте себя на сцене, а то от вас нет-нет, да и повеет каким-то холодком». Режиссеры тоже говорили на репетициях: «живите, переживайте, не жалейте себя».

Я прямо теряла голову, я буквально надрывалась на репетициях. С первых же репетиций роль у меня была «готовая», как мне казалось, и я «жарила» во-всю, но... дело шло все хуже и хуже. И, несмотря на внешний успех, цветы, аплодисменты, я понимала, что это плохо, что это не то.

Так шли года. Останавливаться детально на всех ролях я не буду, скажу только, что я стала играть все хуже и хуже, т. е. началось бесконечное повторение одного и того же в каждой роли. К счастью для меня, я понимала, что это плохо, что это не то. Возвращаясь из театра, после большого иногда успеха, я была не удовлетворена, расстроена—я плакала. Я была очень молода для той опромной работы, которую несла.

Я начала падать духом, как-то не верить в себя, дошла до того, что хотела уйти со сцены. К счастью, я была еще молода—времени хватало и на разочарование и на сомнения, и я вышла из них еще в полной силе; вот уже лет шестнадцать я знаю, как надо работать, и теперь, когда я собираюсь подытожить свои 25 лет на сцене, я смело могу сказать: я знаю, как надо работать—я умею делать роль.

Как я пришла к этому?

## 2

Началось это с пьесы «Шутники» Островского, где я играла, как мне тогда казалось, неинтересную, «вторую» роль Анны Павловны. Элементов для героического темперамента, для сильных внешних эффектов не было, и я решила попробовать, вопреки всем советам, не «пыжиться», не «разрываться», а просто подумать, как и чем живет Анна Павловна. И так как мне казалось, что «роли» нет (т. е. негде пользоваться голос, темпе-

рамент, эффектные позы), то я решила просто жить за других исполнителей; инстинктивно взяв правильную основу роли Анны Павловны, я неожиданно для себя и для других зазвучала по-новому в этой роли, и сама получила некоторое, почти сознательное удовлетворение.

Во всех последующих ролях я продолжала уже идти не путем наименьшего сопротивления, а отыскивала причины, отношения, т. е. начала не «жить» на сцене, пользуясь внешними эффектами, а думать прежде всего. И вот, шаг за шагом, в течение последних 16—17 лет, путем личного опыта, проверяя его в беседах с большими актерами, ошибаясь, часто сбиваясь с пути, я вышла на прямую дорогу и теперь смело говорю: «я умею сознательно работать над ролью».

Конечно, работать над ролью, сознательно творить умеют многие актеры, но все это умение в конце концов так и умирает с ними.

Я знаю, что есть ряд методов сценической работы, ряд направлений, но все это на словах, и все это умирает или вырождается. Устная передача из поколения в поколение извращается, изменяется, путается. Молодежь не знает, кому верить. Одни говорят так, другие этак, чаще всего никак, просто советуют, как мне например: «живите, не жалейте себя, горите и зажигайте других». А как работать, чтобы достигнуть всего этого, почти никто не учит. Хороший режиссер—а их все-таки немало—научит молодого актера играть определенную роль, но сознательной работе вообще над ролями никто никогда не учит. Мы знаем, что в Московском художественном театре есть такая учеба, обязательная для всех, но, увы, за тридцать с лишним лет существования Художественного театра это не передавалось широким актерским массам, это было всегда узко замкнуто в самом Художественном театре.

Почти всегда молодой актер бывает в руках нескольких режиссеров не одновременно, конечно, а в различных постановках; несчастное молодое существо, зачастую очень одаренное, каждый из них ломает по-своему, для данного плана постановки и сплошь да рядом совершенно сбивает с толку. Я слышала столько стонов, видела столько слез молодежи, и столько раз меня просили о помощи. Я всегда, как могла, шла навстречу, но вечная спешка, страшная личная перегрузка заставляли меня делать то же самое, что делают и другие, т. е. помогать в какой-то данной роли. Попутно я всегда старалась передать побольше общих приемов, но все это было случайно и вряд ли хоть кого-нибудь научило по-настоящему, как надо работать над ролью. Но из всех моих работ с другими, из моих наблюдений я извлекла громадную пользу для себя. Я стала постепенно понимать, как надо работать, и видеть то, чего не надо делать. Уча других и непрерывно работая сама на сцене, я систематизировала свои знания, и вот теперь, когда я, как мне кажется, уже много знаю, я решила поделиться своими знаниями, я решила написать, как по-моему надо работать над ролью, написать просто, как умею.

Я вызываю всех больших мастеров всех школ и всех направлений на такой же труд.

## 3

Так, как я представляю себе работу над ролью, надо работать над каждой, над всякой ролью: над большой, над маленькой, над драматической, над комической, над характерной, над трагической; над каждой—это мой метод. Это, конечно, не значит, что, применяя этот метод, всякий может играть и создавать роль, образ—может творить. Я предлагаю путь работы, я предлагаю сознательный подход к созданию роли. Надо сознательно лепить форму. Надо уметь технически создать четкие формы, так сказать, этапы, вехи, русло, по которому надо идти к созданию образа. Для того чтобы наполнить это русло, чтобы это было сценически ярко, я уже не говорю, талантливо (это ясно и без слов), для того чтобы это зазвучало, чтобы это перебросилось за рамку и зажгло или даже согрело зрителя,—для всего этого надо иметь то, чему уже никакой метод не научит, чего сделать нельзя—надо иметь талант. Не все работники сцены гениальны, талантливы, художественно одарены. К сожалению, таких всегда было меньшинство, а теперь стало еще меньше. Почему? Не знаю. Возможно, потому, что теперь гораздо больше людей стремится работать в театре, так как быть актером в наше время не только не позорно, как это было еще совсем недавно (при царизме, например, офицер не мог жениться на актрисе—его исключали из полка), но служить искусству, быть работником театра, вдохновлять массы считается таким же благородным трудом, как благороден и «доблестен» труд в наши дни.

Вот почему театр, который всегда увлекал молодежь, сейчас особенно много собирает вокруг себя чающих стать актерами. Конечно, люди, которые совсем не имеют в себе элементов



артиста, отпадают, отсеиваются самой жизнью, таланты загораются и занимают свое место; люди, просто способные, культурные, имеющие много данных для театра, составляют ту актерскую массу, без которой театр не может существовать. Вот они и нуждаются в помощи, в том, чтобы крупные мастера, представители того или иного сценического направления в искусстве, передали им свою технику, научили их методу работы.

Мой метод — метод осознания и углубления существа роли.

Работа над ролью делится на три, если можно так выразиться, периода. Первый период — кабинетный, второй — репетиционный и третий — работа уже на публике, т. е. уже в спектакле, перед зрителем.

Когда актер получает роль, прежде всего, разумеется, он должен взять всю пьесу и подробнейшим образом с ней ознакомиться: какая эпоха, какой быт, какова идея автора, каково социальное звучание пьесы. Все, что поясняет идею автора, всю критику о пьесе, все, что о ней говорится в литературе, — надо все это знать актеру. Если пьеса историческая, надо ознакомиться с бытом, с костюмами и проч. Затем, после бесед с режиссером (а без таких предварительных бесед теперь не бывает нигде и ни одной постановки), когда актеру становится ясно, что и театр, и режиссер хотят сказать данной постановкой в целом, актер должен вместе с режиссером выяснить для себя свое место в пьесе, т. е. то положение, которое данная роль занимает в пьесе.

Это не значит, конечно, что надо только выяснить, скажем, степень родства или формальные взаимоотношения с действующими лицами. Это значит, каково значение в пьесе данного действующего лица, что хотел автор сказать этим персонажем. Первое, что должен сделать актер, — установить свое личное отношение к роли, конечно, в полном контакте с режиссером. Актер должен продумать, исходя из общего плана пьесы, что он, актер, хочет сказать своей ролью, как сам актер относится к образу, ему порученному, т. е. положительный или отрицательный тип с точки зрения самого актера, каково социальное значение этого образа, что должен зритель получить от актера через этот образ.

Мы прошли через переоценку всех ценностей, и часто то, что до революции считалось прекрасным и нужным, теперь облетело, как шелуха; обнажилась вся мерзость этого прекрасного и вся гнусность этого нужного. Наоборот, то, что высмеивалось и заплевывалось, то теперь нередко нам стало дорого, любимо и близко.

Момент выявления своего отношения к роли, момент социального раскрытия образа — серьезнейший момент для актера. Надо осторожно и глубоко продумать и всю пьесу, и свою роль и в итоге сказать себе например: «Я буду играть злого, корыстного, развратного человека» или «Я буду играть доброго, честного труженика» и т. д. Это ни в каком случае не значит, что надо играть зло или добро — это было бы самой жестокой ошибкой, в которую может впасть актер, — нет, это значит, что, начав работу над ролью, актер должен понимать, кого он играет, зачем это лицо выставлено в пьесе и что актер несет зрителю через этот образ.

Весь первый период работы над ролью должен идти под флагом — думать. Надо всесторонне, и как можно полнее, продумать и представить себе всю жизнь изображаемого лица. Пьеса, автор дают нам лишь известные отрезки, определенный сектор всего круга жизни данного лица; конечно, для того чтобы чувствовать себя уверенным, чтобы отдавать себе отчет в каждом движении изображаемого лица и сознательно создавать данный образ, надо живо, до мельчайших подробностей, представить себе всю жизнь этого лица до момента начала пьесы. И тут надо уже всячески развивать свою фантазию, нужно представить себе изображаемое лицо во все моменты его жизни. Нужно задавать себе вопросы: «А если бы данное лицо попало бы в такое-то положение, как бы оно реагировало на него? А как данное лицо поступило бы при тех или иных обстоятельствах?» и т. п.

Разумеется, не следует перегружать себя деталями и ненужными мелочами: не важно, как Мария Стюарт умывается или как Чацкий застегивает ботинки. Но важно представить себе, как, например, Любовь Яровая встретилась со своим мужем задолго до начала пьесы, в чем заключались их споры и разногласия, что их сближало. Важно представить себе, например, как рос и с кем общался Борис в «Грозе», кто с ним жил, кто его воспитывал. Ясно должно быть одно — надо все, что интересует, и все, что неясно в роли, продумать, опираясь на всю жизнь, на весь путь, пройденный данным лицом, не ограничиваясь отрезком его жизни, показанным в пьесе. У больших авторов так все вообще ясно, логично в образе, так легко разобраться в психологии и чувствах данного действующего лица, так выступает вся его

жизнь, что эта часть работы над ролью бывает необычайно легка и приятна. У авторов другого типа иногда бывает трудно и тяжело докопаться, додуматься до того, откуда пришло изображаемое тобой лицо, как оно жило, формировалось, как оно действовало в тех или иных случаях, — лицо не оживает, никакой фантазией, никаким воображением не вдохнешь в него жизнь. Конечно, это много труднее для актерской работы.

Итак, первое — оживить и социально обосновать изображаемое лицо.

Затем надо подробнейшим образом выяснить, что и кто про тебя говорит, как другими охарактеризовано в пьесе изображаемое лицо. Надо точно установить, как и кто относится к данному лицу, и свое отношение ко всем окружающим. Попутно выясняются и внешние данные и внутренние свойства изображаемого лица, выявленные другими действующими лицами и всем ходом пьесы. Непременно нужно подумать о том, что будет с данным лицом после того, как кончится пьеса. Все это, разумеется, должно быть согласовано и проработано с режиссером и с партнерами. Во время этой сложной работы вырисовывается постепенно общая канва пьесы и контуры изображаемого лица. Тут могут быть, и всегда почти бывают, большие споры, зачастую и несогласия: то, что думаю я о себе, не совпадает, скажем, с тем, что думает мой партнер обо мне, и, наоборот, я представляю свою жизнь в семье или в работе такой-то, а «моя семья», мои «товарищи по работе», сценические, разумеется, т. е. другие актеры, работающие со мной в пьесе, думают другое. Или режиссер представляет себе иначе, чем актер, общую картину взаимоотношений и действий.

Когда все продумано, согласовано, зафиксировано, когда вся роль, т. е. весь образ, изображаемый актером, ясен, вскрыт, — надо думать уже о существе роли, т. е. надо отдать себе отчет, надо совершенно ясно понять, какова «основа» (роли, ее «сердцевина»). Надо задать себе вопрос: как назвать всю сумму внутренних свойств моей роли? Это надо сделать не для того, чтобы иметь в запасе лишнее определение. Отыскивая, какими словами можно сразу охарактеризовать сущность изображаемого лица, актер невольно ищет эту сущность и становится на правильный путь в работе над ролью.

Я работала над ролью Веры Филипповны в пьесе «Сердце не камень». Когда все было для меня ясно и эта женщина со всеми ее свойствами встала передо мной, как живая, — я начала искать ее сущность, ее сердцевину, так сказать, внутреннюю основу. Что всегда непрерывно звучит в ее сущности? И я остановилась на том, что основа, существо Веры Филипповны — «абсолютная чистота». И в каком бы месте пьесы жизни Веры Филипповны я ни проверяла это, — везде я чувствовала, что я не ошиблась. Я проверяла себя по всей линии роли и нашла, что это правильно.

Играя совсем маленькую, неувлекательную роль Василисы в неудачной пьесе очень талантливого автора Тренева — «Ясный Лог», мне было ясно, — после того как я, продумав роль, представила себе Василису во всей ее жизни, — что существо, сердцевина, основа Василисы непробудная глупость; проверяя по ходу пьесы и роли себя, я увидела, что везде по всем точкам роли это так.

Когда роль вся продумана, когда найдена ее основа, ее существо, надо работать дальше.

Необходимо отдать себе отчет в том, как, в какой момент пьесы застает изображаемое лицо, т. е. обыденное ли это, повседневное ли течение жизни или пьеса застает это лицо в исключительный какой-то момент; от этого зависит весь ритм, все наполнение роли. Городничего в «Ревизоре» пьеса застает в самый необычайный для его жизни момент («к нам едет ревизор»). Отсюда все наполнение и весь ритм роли городничего с первого момента и до конца. В пьесах почти всегда берется какой-нибудь необычный момент в жизни, какие-нибудь события, какие-нибудь столкновения. Но есть действующие лица, которые живут обыденной, ничем не нарушаемой повседневной жизнью. Изображая такое лицо, играя роль, текущую в ритме повседневной, обыкновенной, привычной жизни, актер непременно должен это учесть; осознав это, он соответственно должен наполнять свою роль. А то иногда актер самые обыденные, самые заурядные, серые моменты ни с того, ни с сего наполняет такой «игрой», таким «напряжением», что покрывается потом, физически утомляется сам и утомляет внимание зрителя.

Найдя внешнее положение и внутреннюю сущность роли, актер несет в себе образ. Перед ним уже не пустое слово «роль», а огромный материал, разобранный и ясный. И вот в этот период актер должен вживаться, сливаться с существом роли, должен находить себя в роли, т. е., будить в себе самое то, на чем основана роль, представлять



себя лично в положении изображаемого лица. Актер должен искать и будить в себе то, что составляет в целом существо роли. Нужно сливаться с образом, нужно, поняв его, носить его в себе, надо, чтобы сам актер, его «я» отражалось в данном образе.

Каждый человек заключает в себе много душевных начал. Есть масса внутренних праний в каждом из нас, и чем богаче внутренне личность актера, чем богаче и шире его духовный диапазон, тем разнообразнее он будет, воплощаясь в сценических образах, тем шире его сценические возможности. Но есть актеры огромного таланта, они сами по себе как личности так необычайно яркие, так одарены каким-то только им присущим внутренним огнем, что они не могут уже звучать в другом, так сказать, ключе-плане, не могут переключать своего основного звучания на другое. Отсюда сгронные мастера сцены, большие актеры одного какого-нибудь направления. Мне не хочется называть имен, но мы все знаем талантливейших крупнейших актеров, которые, например, блистают только как трагические величины, никогда не воплощая собой, скажем, бытовой комедии. И, наоборот, мы знаем огромных мастеров комедии, для которых трагедия, даже драма — закрытая книга. Это по-моему происходит от их чрезмерной характерности, от того, что горя огнем такой силы, обладая такой яркой исчерпывающей индивидуальностью, уже невозможно гореть еще другим каким-то пламенем.

Итак, актер должен находить себя в роли, сживаться и сливаться с ней. Это сложнейший внутренний процесс. Конечно, неправильно думать, что эта работа происходит в какие-то определенные часы и как-то внешне учитывается. Эта работа зачастую идет в актере уже помимо его воли. Когда актер овладевает внутренне ролью, когда он ищет себя в ней, сливается с ней, он уже оравлен, он уже не просто он, а он плюс некто. Работа по сливанию себя с изображаемым лицом, по вживанию в существо роли не может относиться только к первому периоду — к кабинетному. Она продолжается и в «репетиционный» период, а зачастую и в третьем периоде, т. е. уже «на публике».

«Сливание» с существом роли, «вживание» в роль — самый важный и кардинальный момент работы над ролью. Идеалом этого сливания будет такое состояние, при котором актер и изображаемое лицо составляют одно общее «я». Тогда актер живет вместе с данным лицом, а не только «изображает» его; он сам, актер, радуется радостью данного лица, он печалится и страдает неразрывно с образом, который в нем живет. В этой работе актер должен, насколько он только может, углубиться в существо роли; если, несмотря на строгую продуманность и правильный подход к существу роли, актеру не удается найти в самом себе элементы этого существа, разбудить в себе данную эмоцию, данное начало, надо взять какую-нибудь совсем доступную, близкую, живую задачу на тему данного существа роли.

Например, я, актер, играющий Отелло, не могу никак овладеть существом этой роли, я не могу ревновать Дездемону: мое существо, мое живое «я» не может возбудить в себе этот пламень ревности, доводящий до убийства. Тогда я, актер, иду в жизни, в своих личных переживаниях возможность схожего положения. Я начинаю представлять себе близких мне лично людей и все возможные в связи с ними моменты ревности, — здесь актер должен быть жесток и, не жалея себя, травить себя всячески, беречь самые тайники своей психики, воображать себя в самые ужасные моменты своей личной жизни и беспощадно разжигать в себе чувство ревности. В итоге непременно где-то вспыхивает живая ревность, живая искра; раздувая ее, бережно охраняя найденное, правильно перенося живую задачу в изображение образа, актер заживет вместе с Отелло и овладеет существом роли. Так надо действовать во всех случаях, когда существо роли не сразу схватывается актером. Когда же актер и изображаемое лицо в существе роли уже объединены, — это идеал, это дает огромные результаты в целом.

Бывает и так, что актер не может ни практическими «живыми» задачами, ни теоретически разбудить в себе самом данное чувство, данное «существо». Актер и изображаемое им лицо идут, в лучшем случае, параллельно, а иногда и отдаляясь друг от друга все больше и больше. Тогда говорят: прекрасно сделанная роль, но не живет данный актер, не волнует зрителя. Вы его видите, но не чувствуете. И зачастую большие актеры на полпути оставляют роль, чувствуя всю невозможность зажить в данной роли, овладеть ее существом. Ведь актер — человек, и не каждому человеку доступны все чувства, все переживания, но, как я говорила выше, чем богаче и шире духовный диапазон актера, тем богаче и шире его возможности по сливанию себя с образом, по перевоплощению себя.

Когда вся роль разобрана в целом, когда ясна ее сущность, когда выяснено и выявлено свое отношение к роли, когда образ вскрыт, когда ясны все взаимоотношения с другими действующими лицами, весь ход и вся последовательность действия, когда актер находится на пути по правильному сливанию себя с существом роли, — тогда начинается второй период работы над ролью — репетиционный.

Текст обычно уже запоминается в кабинетной работе и дорабатывается во время репетиций. Я лично никогда не учу текста, он запоминается сам собой в работе. У меня очень хорошая память, но есть актеры, для которых текст всегда бывает некоторым барьером; тогда, разумеется, надо учить текст.

Если кабинетная работа была правильной, то репетиционная работа значительно облегчается. Тут начинается уже работа над «оформлением» роли. Надо уже от общей характеристики, от работы над ролью в целом переходить к пьесе, т. е. к данному моменту жизни изображаемого лица. Надо детальнейшим образом пройти по всей роли, по всему ее тексту, переходя от явления к явлению. Надо точно знать, а если в пьесе нет точных данных, то представить себе, пофантазировать, — откуда я прихожу на сцену, что я делала и чем была полна до своего появления на сцене, куда и зачем я уйду со сцены. Всегда надо знать, чем я не только внутренне, но и внешне занята на сцене, т. е. знать свои действия. Это, конечно, не значит, что надо всегда что-то «делать» на сцене, но всегда надо не бессмысленно присутствовать, а знать зачем я здесь и для кого или для чего. Только в этом случае «действие», т. е. физическое состояние актера, сразу будет оправдано и понятно. Понятно — это одно из трех основных правил А. П. Ленского. О двух других правилах я буду говорить ниже.

4

Если кабинетная работа идет под флагом «думать», то репетиционная работа должна идти под флагом «оформлять».

Когда актер работает кабинетно, он, обдумывая роль и собирая к ней всякие материалы, еще не только не творит, не только не делает попыток к творческому созданию и оформлению образа, но еще и не видит этого образа, еще ищет его в себе самом и вне. Когда актер приступил к репетиции, должен начаться непосредственная творческая работа над продуманным и проработанным материалом.

Первым и главным началом для репетиционной работы над ролью должно быть умение актера «собираться». В моменты перевоплощения, в моменты углубления в себя и овладения ролью актер должен быть «собранным». Это значит, что надо уметь все свои мысли, все свое внимание, всего себя «собрать» на овладение теми или иными сценическими задачами; отбросив всю свою повседневную личную жизнь, целиком «собрать» все свое существо, всего себя на переживание изображаемого лица, на его сущности.

Сначала это может показаться довольно трудным, но совсем не надо насиловать себя, надо спокойно пробежать по жизни изображаемого лица в целом, надо опять подумать о нем, надо устремиться целиком в пьесу, максимально замкнуть себя в ней, надо «собраться» в одно устремление. Для опытного актера это упражнение сводится в репетиционном периоде к небольшому отрезку времени: приход в театр, обстановка репетиционной работы, сцена, актеры, режиссер, — при желании этого достаточно, чтобы почувствовать себя собранным и начать серьезно работать. Молодой же актер должен тренировать себя на этом «собрании». Надо и дома, и идя в театр на репетицию продумывать роль, пробегать по всему найденному в кабинетной работе, надо входить в роль, надо переключаться и, придя в театр, «собраться» и репетировать.

Репетируя роль, т. е. уже перейдя от мысли к делу, — я имею в виду и чтение за столом, с которого, собственно, и начинается репетиционный период, — ни в каком случае нельзя себя насиловать, нельзя физически напрягать свое тело; надо совершенно свободно, без усилий, просто и легко передавать то, что найдено в кабинетной работе. Пусть это сначала будет еле-еле проявляться, пусть будут только намеки, — закрепить, развить и усилить то, что будет найдено, без физического напряжения, всегда можно. Если же актер сразу прибегнет к напряжению своего тела, он неизбежно зажмет свое внутреннее переживание и ослабит его, а зачастую не сможет и вовсе его выявить.

Не следует с первых шагов и развивать свой темперамент, стараться выявлять свое чувство. Надо с полным сознанием и пониманием того, что ты должен делать, спокойно намечать верный путь, прощупывать всю линию переживаний и действий.



И ни в каком случае нельзя играть предвзято трагическую, комическую, бытовую или какую-нибудь еще роль; ни под каким видом не следует заранее, с первого сценического момента представляться публике с какой-нибудь определенной окраской: я, мол, играю драматическую роль, а я — комическую и т. д. В самом деле, нет же людей, которые, как бы ни были грустны или веселы, только и делали бы, что стонали и плакали или хохотали и улыбались. Никаких определенных красок для драмы или для комедии нет и не должно быть. Надо совершенно серьезно продумать и передать то, чем полон данный момент, и уже само собой получится, смешно это или грустно. Будет грубой ошибкой выходить с готовой улыбкой, когда по существу нет ничего смешного, или с грустным драматическим лицом говорить о самом простом и обыденном. Например, почти все Варвары в «Грозе» первую свою фразу («Нашла место наставления читать») произносят бодро, весело, как-то залихватски, с улыбкой. Меня это всегда удивляло: ничего смешного и веселого Варвара в это время не испытывает; наоборот, она сердится на мать, она жалеет Катерину, и ей просто невозможно слушать наставления матери. Но роль Варвары считается комической, потому что в ней есть слова, положения и действия, которые вызывают смех, и уж так заведено, что с первых же слов надо веселиться и улыбаться! Или роль Евгении в «На бойком месте». Ее первые слова («Какой ты, Ермоланч, нешто я не хозяйка, туда сунься, за тем присмотри — с ног собьешься») всегда говорят — особенно молодые актрисы — страшно весело, смеясь и брагурия. В целом роль Евгении всегда вызывает смех в публике, но на самом деле эти слова скорей должны звучать сердито и с обидой на мужа. Когда я играла «Бедную невесту», то во втором акте на вопрос Хорьковой: «Погулять вышай?» — я почти со слезой в голосе, очень печально (роль ведь драматическая, а я была молода и неопытна!) отвечала: «Да, немного освежиться». Мне теперь смешно вспомнить об этом, до того это неправильно. Когда существо сценического момента, переживания, когда вся ситуация драматична, тогда, правильно переживая, сама собой играешь драму. Когда же само положение, само существо сцены, само действие смешно, то чем серьезнее актер к этому отнесется, тем смешнее и комичнее получится. Никогда не надо ни смешить, ни стараться разжалобить, — это только ослабит, разжижит впечатление. Надо правдиво, серьезно переживать все моменты, а результат получится сам по себе. Надо передавать существо данного момента, смысл и передавать всегда серьезно.

58 Есть такие роли, где все положения, все моменты и переживания действующего лица веселы, смешны, комичны, — об этом я не говорю, — тогда вся роль звучит весело и комично — это по существу. Бывают роли, где от начала до конца переживания данного лица трагичны по существу, и, передавая их правильно, актер с первых шагов несет трагедию. Это так и должно быть, это не бессмысленно, этого требует существо данной роли («Электра», «Гамлет» и проч.). Но и тут навязывать трагедию, наигрывать ее ни под каким видом нельзя, — трагедия уже в существе, в положении. Играть же верно существо трагедии или комедии, и зритель без указательного пальца поймет, что это трагедия или комедия. Не надо сахарить сахар.

Здесь же уместно сказать о законе контраста при работе над ролью. Чем веселее, ярче и беззаботнее живет и чувствует изображаемое лицо, тем печальнее, мрачнее и мучительнее будет постигшее его горе. И, наоборот, чем безысходнее, трагичнее и тяжелее горе, тем светлее, полнее и звучнее пришедшее счастье.

Репетируя, надо с первых шагов видеть и ощущать партнера, надо иметь объект, причем этим объектом должно быть не какое-то воображаемое лицо, а партнеры по пьесе, такие, какие они есть. Вот моего отца играет, скажем, Сидоров, и я беру за живой объект его, Сидорова, и общаюсь с ним, Сидоровым, а не с каким-то воображаемым лицом. А когда Сидоров затормозится, наденет костюм, то для меня именно вот этот данный актер Сидоров плюс его грим и костюм и должен быть объектом.

Общаясь с живым лицом — основная задача переживания. На сцене вообще всегда, как правило, должно быть общение с объектом. Или объект присутствует, или он отсутствует, или он внутри, в самом актере. Когда актер говорит, он никогда не должен говорить вообще. Как это ни кажется странным, но промадное большинство актеров не умеет на сцене общаться с партнером, т. е. иметь живой объект. От этого часто актер говорит свои слова, что называется, «в публику», минуя объект, не общаясь с партнером. Когда же актер один на сцене и говорит, не имея живого объекта, он произносит монолог. Хотя в новых пьесах почти не бывает монологов, но

ведь они есть в классике, в старых пьесах, которые сейчас опять пришли к нам; могут появиться они и в новых пьесах. Надо уметь произносить монолог. Я лично твердо убедилась на опыте, что в монологе надо еще более общаться с объектом, непременно надо понимать, куда или к кому направлены твои слова, твои мысли. Нужна точка, в которую надо посылать свои мысли-слова. Нужен объект. Надо твердо знать, что на сцене мало только говорить, — надо уметь и молчать. Под понятием молчать на сцене я подразумеваю также и понятие о сценической паузе.

Часто мне приходилось видеть, как молодой актер, неплохо проговорив свои слова, считал свою миссию законченной и выключался из хода пьесы, разглядывая публику, поправляя себе туалет, а часто (к стыду актерства это еще не изжито, и не только молодежь, но и старики грешны в этом) и разговаривая с товарищами на сцене о совершенно посторонних предметах. Так вот, каждый молодой актер должен знать, что молчание на сцене не менее важно, чем разговор. Я говорю о молчании, как о переживании без слов, как об игре, как о непрерывающемся действии. Как же надо уметь молчать? Что же значит молчать на сцене? Когда человек молчит, он же не выключается из жизни, он продолжает жить, зачастую гораздо острее и ярче переживая то или иное состояние. Когда актер на сцене молчит, он или слушает или думает. Надо уметь слушать на сцене. Слушая, надо не ослаблять общения с объектом, а еще более четко его выявлять. Самый талантливейший актер, самый большой мастер сцены нуждается в помощи партнера, в помощи окружения. Когда актер слушает, когда на него реагируют партнеры, он гораздо ярче доходит до публики, он полнее звучит. Если же актера не слушают партнеры, если он говорит в пустое место и не производит никакого впечатления на партнера, он и на публику влияет меньше и сценически бледнее.

Как ужасно, как трудно играть с актером, который не общается с тобой, который играет сам по себе и зачастую не только не слушает, но даже и не смотрит на тебя, а его глаза беспредметно бегают около партнера или вокруг его лица. Он не только не общается, не принимает партнера, не только не реагирует на его переживания, но просто не видит его и играет сам по себе.

Это происходит не от небрежности, не от его человеческих качеств, а потому, что этот актер не знает элементарного сценического правила — общения с партнером. Молчаливый помогает говорящему. Если я говорю что-то очень смешное по пьесе, а партнер не смеется, если я говорю о чем-нибудь страшном, а партнеры не принимают этого, — все это мешает мне. Как часто актер просит партнера о такой помощи. Слушать так же важно, как говорить.

Еще очень важно и существенно знать актеру, что нельзя отвечать, не дослушав, не приняв смысл речи партнера. Надо то, что называется, «не срывать реплики» партнера, т. е. не просто правильно вступать после какой-то реплики (это ясно), а сначала дослушать, понять, принять не только реплику, но и смысл всех слов партнера, а затем уже отвечать, говорить свои слова. Я без конца наблюдала, как не только молодые, неопытные, но и старые актеры не знают этого простого, элементарного правила. Эти актеры, совершенно не слушая, не вникая в существо речи партнера, схватывают, а зачастую и перехватывают реплику, смазывая этим и ослабляя смысл и значение своих слов и слов партнера. Надо беречь и ценить слова другого партнера так же, как и свои. Это не простое правило сценической вежливости — это существенный, необходимый закон сцены.

Никогда нельзя позволять себе врываться в чужую речь. Многие актеры думают, что, поддакивая партнеру, восклицая во время его слов, просто повторяя, наконец, слова партнера, они этим увеличивают свою роль и тем самым делают себя более заметными. Может быть, это и так по форме, но по существу это грубейшая ошибка, которую молодому актеру надо искоренить в себе с первых же шагов, потому что это мешает другому актеру, перебивает его и засоряет пьесу в целом. Как хочешь перебивай, играй, произноси свои слова, но когда говорит-играет один, другой слушает и молчит. Это закон, который надо твердо помнить. Разумеется, есть масса моментов, когда по ходу пьесы, по замыслу режиссера бывает нужна такая, так сказать, звуковая помощь со стороны партнера, так это надо фиксировать и устанавливать во время работы, включать в основную линию роли и в задачу того или иного сценического момента.

Если актер молчит и думает, то надо знать, отдать себе отчет, о чем он в данный момент думает, чем он полон и к кому или к чему идут его мысли.

(Продолжение следует)