

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

Работа актера над собой

Советский читатель скоро получит возможность познакомиться с новой книгой народного артиста СССР, орденосца Константина Сергеевича Станиславского: «Работа актера над собой». Книга эта, выходящая в ближайшее время в издательстве «Художественная литература», является вторым томом задуманного замечательным артистом большого многотомного труда о мастерстве актера. (Первый том — «Моя жизнь в искусстве»). Книга посвящена вопросам внутренней техники воспитания актера. В книге шестнадцать глав: I. Дилетантизм. II. Сценическое искусство и сценическое ремесло. III. Действие. IV. Во-

ображение. V. Сценическое внимание. VI. Освобождение мышц. VII. Куки и задачи. VIII. Чувство правды и вера. IX. Эмоциональная память. X. Общение. XI. Приспособление и другие элементы, свойства, способности и дарования артиста. XII. Двигатели психической жизни. XIII. Линия стремления двигателей психической жизни. XIV. Внутреннее сценическое самочувствие. XV. Сверхзадача и сквозное действие. XVI. Подсознание в сценическом самочувствии артиста. В книге Станиславского, наряду с практическими вопросами воспитания актера, поднят ряд общих принципиальных вопросов театраль-

ного искусства. Книга Станиславского зовет к правдивому, глубокому, высокосовременному реалистическому творчеству. Она не оставляет места для формалистских ухищрений, натуралистической копировки природы, дилетантизма, ремесленничества, поверхностности. Новая книга Станиславского богата по содержанию и легко доступна по своей форме — она написана в форме дневника ученика театральной школы. Ниже мы публикуем отрывки из новой книги народного артиста СССР К. С. Станиславского.

Сценическое искусство и сценическое ремесло

— Предоставим же все подсознательное волшебные природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно — к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники. Они прежде всего учат нас, что, когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему.

— Как странно, что подсознание нуждается в сознании! — удивился я.

— Мне это представляется нормальным, — говорил Аркадий Николаевич Торпов. — Электричество, ветер, вода и другие произвольные силы природы требуют знания и умного инженера для подчинения их человеку. Наша подсознательная творческая сила тоже не может обойтись без своего рода инженера — без сознательной психотехники. Только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно вскроются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования. Они на короткое или на более продолжительное время овладеют нами и поведут туда, куда им повелит что-то внутри. Не ведая этой правящей силы и не умея изучать ее, мы на нашем актерском языке именуем ее просто «природой».

Но стоит нарушить нашу правильную органическую жизнь, — перестать верно творить на сцене, — и тотчас же шепотливое подсознание пугается насилия и снова прячется в свои глубокие тайники. Чтобы этого не произошло, прежде всего надо творить верно.

Таким образом, реализм и даже натурализм внутренней жизни артиста необходимым ему для возбуждения работы подсознания и порывов вдохновения.

— Значит, в нашем искусстве нужно непрерывное подсознательное творчество, — вывел я заключение.

— Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя, — заметил Аркадий Николаевич, — таких гениев не существует. Поэтому наше искусство предписывает нам лишь подготавливать почву для такого подлинного подсознательного творчества.

— Как же это делается?

— Прежде всего надо творить созна-

тельно и верно. Это создаст наилучшую почву для зарождения подсознания и вдохновения.

— Почему же? — не понимал я.

— Потому что сознательное и верное рождает правду, а правда вызывает веру, а если природа поверит тому, что происходит в человеке, она сама примет за дело. Вслед за ней вступит подсознание и может явиться само вдохновение.

— Что значит «верно» играть роль? — допытывался я.

— Это значит: в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с нею чувствовать.

На нашем языке это называется: **переживать роль**. Этот процесс и слово, его определяющее, получают в нашем искусстве совершенно исключительное, первенствующее значение.

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

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.

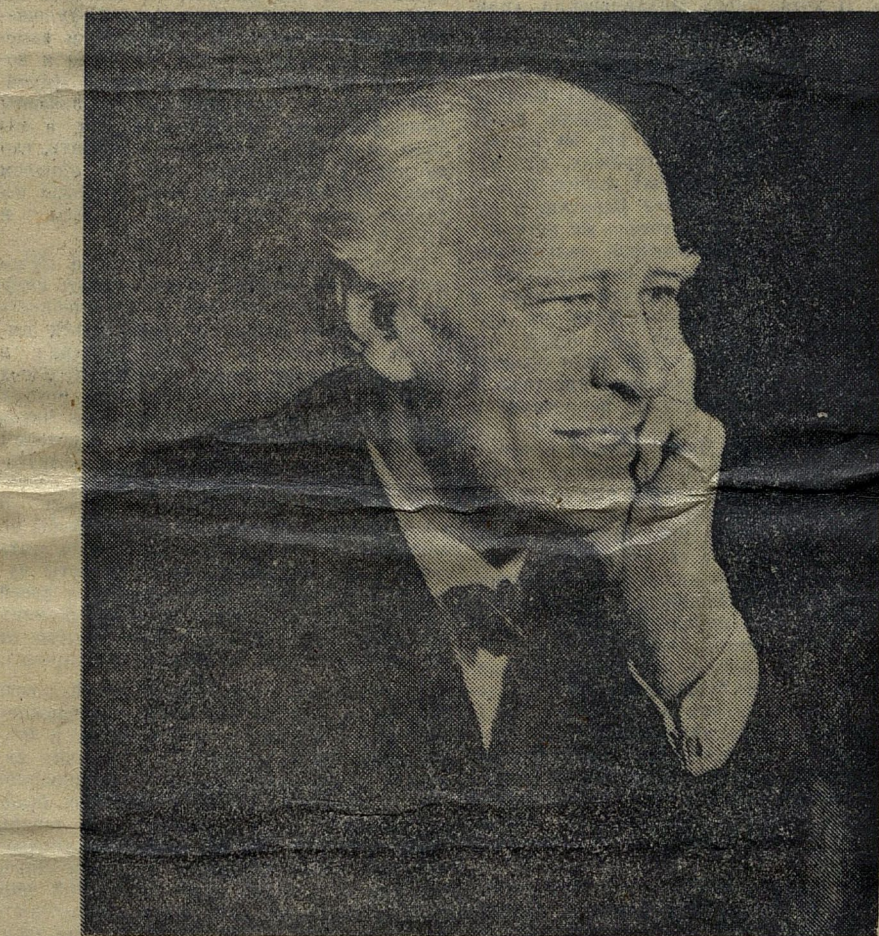
Запомните однажды и навсегда, что этой главной, основной целью нашего искусства вы должны руководиться во все моменты творчества и вашей жизни на сцене. Вот почему мы прежде всего думаем о внутренней стороне роли, то есть о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания. Он является главным моментом творчества и первой заботой артиста. Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении.

Волнением, — но его «бездействие» было куда интереснее, чем слово «действие».

— Неподвижность сидящего на сцене еще не определяет его пассивности, — объяснил Аркадий Николаевич. — Можно оставаться неподвижным и тем не менее подлинно действовать, но только не внешне — физически, а внутренне — психически. Этого мало. Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве. Ценность искусства определяется его духовным содержанием. Поэтому я несколько изменил свою формулу и скажу так: **на сцене нужно действовать — внутренне и внешне**.

Этим выполняется одна из главных основ нашего искусства, которая заключается в активности и действенности нашего сценического творчества и искусства.

Как же научить малонаблюдательных замечать и видеть то, что дает им природа и жизнь? Прежде всего, им надо объяснить,



К. С. Станиславский.

том или другом оттенке камня, в той или другой его жилке он предчувствует и ощущает тело будущего создания. И у нас, артистов сцены, в основе всякого процесса добывания творческого материала заложено увлечение. Это, конечно, не исключает от-

ромной работы разума. Но разве нельзя мыслить не холодно, а горячо? Нередко случай помогает в жизни естественному и сильному возбуждению внимания; тогда даже рассеянный человек становится наблюдательным.

Чувство правды и вера

— В театре важно не то, что кинжал Отелло картонный или металлический, а то, что внутреннее чувство самого артиста, оправдывающее самоубийство Отелло, верно, искренне и подлинно. Важно то, как бы поступил сам человек-актер, если бы условия и обстоятельства жизни Отелло были подлинными, а кинжал, которым он закатывается, был настоящий.

Решите же, что для вас интереснее и важнее, чему вы хотите верить: тому ли, что в театре и в пьесе существует реальная правда фактов, событий, материального мира, или тому, что зародившееся в душе артиста чувство, вызванное несуществующим в действительности сценическим вымыслом, подлинно и верно?

Вот об этой правде чувства мы говорим в театре. Вот та сценическая правда, которая нужна актеру в момент его творчества. Нет подлинного искусства без такой правды и веры! И чем реальнее внешняя обстановка на сцене, тем ближе к органической природе должно быть переживание роли артистом.

Но часто мы видим на сцене совсем другое. Там создают реалистическую обстановку декораций, вещей, в которых все правда, но при этом забывают о подлинности самого чувства и переживания исполнителей ролей. Такое несоответствие правды вещей с неправдой чувства только сильнее подчеркивает отсутствие подлинной жизни в исполнении ролей.

Аркадий Николаевич говорил: — Я объяснял вам в общих чертах

Аркадий Николаевич говорил:

— Знаете ли вы, что маленькие физические действия, маленькие физические правды и моменты зерны в них приобретают на сцене большое значение не только в простых местах роли, но и в самых сильных, кульминационных, при переживании трагедии и драмы. Вот, например: чем вы заняты, когда играете вторую, драматическую половину этюда «Сжигания денег»? — обратился ко мне Аркадий Николаевич. — Вы бросаетесь к камину, выхватываете из огня пачку денег, потом вы приводите в чувство горбуна, бежите спасать младенца и т. п. Вот этапы физических действий, по которым естественно и последовательно развивается создаваемая вами физическая жизнь роли в самой трагической сцене этюда.

А вот и другой пример:

Чем занят близкий друг или жена умирающего? Охраной покоя больного, исполнением предписаний врача, измерением температуры, компрессами, горчичниками. Все эти маленькие действия приобретают решающее значение в жизни больного и потому выполняются как священные действия, в них вкладывается вся душа. И неудивительно: при борьбе со смертью небрежность преступна, она может убить больного.

А вот вам и третий пример:

Чем занята леди Макбет в кульминационный момент трагедии? Простым физическим действием: стиранием с руки кровавого пятна.

— Извините, пожалуйста, — поспешил вступить за Шекспира Говорков. — Неужели

ввать простой, ремесленный актерский наигрыш и мышечную судорогу. Наигрыш легко, знаком, привычен до механической приученности. Это путь наименьшего сопротивления.

Чтоб удержать себя от такой ошибки, нужно схватиться за что-то реальное, устойчивое, органическое, осязаемое. Вот тут нам необходимо ясное, четкое, волнующее, но легко выполнимое физическое действие, типичное для переживаемого момента. Оно естественно, механически направит нас по верному пути и в трудные для творчества моменты не даст свернуть на ложную дорогу.

Именно в эти минуты повышенных переживаний трагедии и драмы простые, правдивые физические действия, за которые легко цепляться, получают совершенно исключительное по важности значение. Чем они проще, доступнее и выполнимее, тем легче ухватиться за них в трудный момент. Верная задача поведет к верной цели. Это уберет артиста от пути наименьшего сопротивления, то есть от штампа, от ремесла.

Есть и еще одно чрезвычайно важное условие, которое дает еще большую силу и значение простому, маленькому физическому действию.

Это условие заключается в следующем: скажите актеру, что его роль, задача, действия психологичны, глубоки, трагичны, и тотчас же он начнет напрягаться, наигрывать самую страсть, «рвать ее в клочки» или копаться в своей душе и зря насиловать чувства.

Но если вы дадите артисту самую простую физическую задачу и окутаете ее интересными, волнующими предлагаемыми обстоятельствами, то он примется выполнять действия, не пугая себя и не задумываясь над тем, скрыта ли в том, что он делает, психология, трагедия или драма.

Тогда чувства правды вступит в свои права, а это один из самых важных моментов творчества, к которому подводит артистическая психотехника. Благодаря такому подходу чувство избегает насилия и развивается естественно, полно.

У больших писателей даже самые маленькие физические задачи окружены большими и важными предлагаемыми обстоятельствами, в которых скрыты соблазнительные возбудители для чувства.

Таким образом, как видите, в трагедии надо поступать обратно тому, что делает Умновых, а именно: не выжимать из себя внутреннего чувства, а думать лишь о правильном выполнении физического действия в окружающих нас по пьесе предлагаемых обстоятельствах.

К трагическим моментам надо подходить не только без пыжания и насилия, как Умновых, но и без дергания и нервничания, как Дымкова, и притом не сразу, как это делает большинство актеров, а постепенно, последовательно и логично, ощущая каждую очередную малую, большую правду физических действий и искренне веря им.

Когда вы усвоите такую технику подхода к чувству, у вас выработается совсем другое, правильное отношение к моментам драматического и трагического подъема. Они перестанут пугать вас.

Нередко разница драмы, трагедии, волевого и комедий заключается лишь в тех предлагаемых обстоятельствах, среди которых протекают действия изображаемого лица. Во всем же остальном физическая жизнь течет одинаково. И в волевого и в трагедии люди сияют, ходят, едят.

Но разве это интересует нас? Важно, для чего это делается; важные предлагаемые обстоятельства, «если бы». Они оживляют и оправдывают действие. Последнее получает

нашего тела, а это половина жизни всей роли.

Мы любим физические действия за то, что они легко и незаметно вводят нас в самую жизнь роли, в ее чувствования. Мы любим физические действия еще и за то, что они помогают нам удерживать внимание артиста в области сцены, пьесы, роли и направляют его внимание по устойчивой, крепкой и верно установленной линии роли.

Таким образом, не всякая правда, какую мы знаем в жизни, хороша для театра.

Сценическая правда должна быть подлинной, не подкрашенной, но очищенной от лишней житейских подробностей. Она должна быть по-реальному правдива, но оптически чужда творческим вымыслам.

Пусть правда на сцене будет реалистична, но пусть она будет художественна и пусть она возвышает нас.

— А в чем же заключается такая художественная правда? — не без яла спросил Говорков.

— Я знаю, чего вы хотите: поговорить о высоких материях искусства. Можно, например, рассказать вам что между художественной и нехудожественной правдой такая же разница, какая существует между картиной и фотографией: последняя переплетает все, а первая — только существенное; чтобы запечатлеть на полотне это существенное, нужен талант художника. Или по поводу игры Бюльонова в этюде «Сжигания денег» можно было бы заметить, что для зрителя важно то, что горбун умирает, а не то, что смерти соответствовали такие-то физиологические явления; это будут детали фотографии, вредные для картины. (Они, другой существенный признак, характеризующий умирание, и только, но отнюдь не все признаки такого рода. Иначе главное — смерть, уход близкого человека — отойдет на второй план, а выпятятся второстепенные признаки, от которых зрителя будет тошнить как раз там, где он должен был бы плакать.)

Вот видите, мне известно, что говорится в этих случаях, но я молчу! Почему? Потому что в некоторых, мало взыскательных людях создается успокоение: после короткого объяснения они уже все знают о художественном в области творчества. Я утверждаю, что такое сознание вредно. Оно ничего не дает и вместе с тем усыпляет любопытство, пытлиность, которые до последней степени нужны артистам.

Если же я отвечу вам решительным отказом, то это, напротив, возбудит, заинтригует, заволнует, заставит вас насторожиться, самого приглядываться и искать ответа на неразрешенный вопрос.

Вот почему я и заявляю вам: я не берусь словами определять и формулировать художественное в искусстве. Я практик и могу не на словах, а на деле помочь вам познать, то есть почувствовать, что такое художественная правда. Но для этого вам придется запастись большим терпением, потому что я могу это сделать лишь на протяжении всего курса, или, вернее, это само собой станет ясно, когда вы пройдете всю «систему», после того как вы сами проследите в себе пути зарождения, очищения, кристаллизации простой житейской, человеческой правды в художественную. Это создается не сразу, а на протяжении всего процесса формирования роста роли Рольфа в себя ее главную сущность, давая ей соответствующую красивую сценическую форму и выражение, отбрасывая лишнее, мы с помощью подсознания, артистичности, таланта, чутья, вкуса делаем роль поэтичной, красивой, гармоничной, простой, понятной, облагораживающей и очаровательной смотрящих. Все эти свойства помогают сценическому созда-

Действие

На сцене нужно действовать. Действие, активное искусство, — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство антера. Самое слово «драма» на древнегреческом языке означает «совершенство действия». На латинском языке ему соответствует слово actio, то самое слово, корень которого — act — перешел и в наши слова «активность», «актер», «акт». Итак, драма на сцене есть совершающееся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актер становится действующим.

— Внимните, пожалуйста, — заговорил вдруг Говорков. — Вы изволили сказать, что на сцене нужно действовать. Но позволяете ли вам спросить, почему же ваше сценическое действие является действием? По-моему, это полное и абсолютное бездействие.

— Не знаю, действовал Аркадий Николаевич или не действовал, — заговорил я с

Сценическое внимание

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич говорил:

— Для того чтобы полнее исчерпать

конкам человеческой природы, глубокие инстинкты подсознания осторожно вскрываются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования. Они на короткое или на более продолжительное время овладеют нами и поведут куда, куда им повелит что-то внутри. Не ведая этой правящей силы и не умея изучать ее, мы на нашем актерском языке именем ее просто «природой».

Но стоит нарушить нашу правильную органическую жизнь, — перестать верно творить на сцене, — и тотчас же шепетильное подсознание шугается насилия и снова прячется в свои глубокие тайники. Чтобы этого не произошло, прежде всего надо творить верно.

Таким образом, реализм и даже натурализм внутренней жизни артиста необходимо ему для возбуждения работы подсознания и порывов вдохновения.

— Значит, в нашем искусстве нужно непрерывное подсознательное творчество. — Вышел я заключение.

— Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя, — заметил Аркадий Николаевич, — таких гениев не существует. Поэтому наше искусство предписывает нам лишь подготовить почву для такого подлинного подсознательного творчества.

— Как же это делается? — Прежде всего надо творить созна-

тельно, сознательно, первенствующее значение.

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

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.

Запомните однажды и навсегда, что этой главной, основной целью нашего искусства вы должны руководиться во все моменты творчества и вашей жизни на сцене. Вот почему мы прежде всего думаем о внутренней стороне роли, то есть о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания. Он является главным моментом творчества и первой заботой артиста. Надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства, каждый раз и при каждом ее повторении.

воднением, — но его «бездействие» было куда интереснее, чем ваше «действие».

— Неподвижность сидящего на сцене еще не определяет его пассивности, — объяснил Аркадий Николаевич. — Можно оставаться неподвижным и тем не менее подлинно действовать, но только не внешне — физически, а внутренне — психически. Этого мало. Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве. Ценность искусства определяется его духовным содержанием. Поэтому я несколько изменю свою формулу и скажу так: на сцене нужно действовать — внутренне и внешне.

Этим выполняется одна из главных основ нашего искусства, которая заключается в активности и действенности нашего сценического творчества и искусства.

Действие

На сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера. Самое слово «драма» на древнегреческом языке означает «совершающееся действие». На латинском языке ему соответствовало слово *actio*, то самое слово, корень которого — *act* — перешел и в наши слова «активность», «актер», «акт». Итак, драма на сцене есть совершающееся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актер становится действующим.

— Извините пожалуйста, — заговорил вдруг Говорков. — Вы изволили сказать, что на сцене нужно действовать. Но позвольте вас спросить, почему же ваше сидение в кресле является действием? По-моему, это полное и абсолютное бездействие.

— Не знаю, действовал Аркадий Николаевич или не действовал. — заговорил я с

Сценическое внимание

На сегодняшнем уроке Аркадий Николаевич говорил:

— Для того чтобы полнее исчерпать практическую сторону функций сценического внимания, необходимо поговорить о нем, как об орудии добывания творческого материала.

Артист должен быть внимательным не только на сцене, но и в жизни. Он должен сосредоточивать всем своим существом на том, что его привлекает. Он должен смотреть не как рассеянный обыватель, а с проникновением в глубь того, что наблюдает.

Без этого наш творческий метод оказался бы односторонним, чуждым правде, жизни, современности и ничем не связанным с ними. Есть люди, 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 красивое. Слушая таких людей, видишь и понимаешь то, что ускользает от внимания людей мало наблюдательных, которые не умеют в жизни смотреть, видеть и образно говорить о восприятии.

К сожалению, далеко не все обладают таким необходимым для артиста вниманием, находящим в жизни существенное и характерное.

Очень часто люди не умеют этого делать даже ради собственных элементарных интересов. Тем более они не умеют внимательно смотреть и слушать ради познания правды жизни, ради тонкого и бережного подхода к людям, ради правильного, художественного творчества. Это дано только единицам из единиц. Как много приходится страдать от зрелища человеческой слепоты, которая и добрых по природе людей делает иногда невинными мучителями ближних, и умных превращает в тупиц, не замечающих того, что творится перед их глазами.

Люди не умеют различать по лицу, по взгляду, по тембру голоса, в каком состоянии находятся их собеседники, не умеют активно смотреть и видеть сложную правду жизни, не умеют внимательно слушать и по-настоящему слышать. Если бы они умели это делать, творчество было бы бесконечно богаче, тоньше и глубже. Но нельзя вложить в человека того, что не дано ему природой. — можно лишь постараться развить и дополнить то, хотя бы и немногое, что у него есть.

В области внимания эта работа требует огромного труда, времени, желания и систематических упражнений.



К. С. Станиславский.

том или другом оттенке камня, в той или другой его жилке он предчувствует и ощущает тело будущего создания. И у нас, артистов сцены, в основе всякого процесса добывания творческого материала заложено увлечение. Это, конечно, не исключает от-

Чувство правды и вера

— В театре важно не то, что кинжал Отелло картонный или металлический, а то, что внутреннее чувство самого артиста, оправдывающее самоубийство Отелло, верно, искренне и подлинно. Важно то, как бы поступил сам человек-актер, если бы условия и обстоятельства жизни Отелло были полными, а кинжал, которым он закалывается, был настоящий.

Решите же, что для вас интереснее и важнее, чему вы хотите верить: тому ли, что в театре и в пьесе существует реальная правда фактов, событий, материального мира, или тому, что зародившееся в душе артиста чувство, вызванное несуществующим в действительности сценическим вымыслом, подлинно и верно?

Вот об этой правде чувства мы говорим в театре. Вот та сценическая правда, которая нужна актеру в момент его творчества. Нет подлинного искусства без такой правды и веры! И чем реальнее внешняя обстановка на сцене, тем ближе к органической природе должно быть переживание роли артистом.

Но часто мы видим на сцене совсем другое. Там создают реалистическую обстановку декораций, вещей, в которых все правда, но при этом забывают о подлинности самого чувства и переживания исполнителей ролей. Такое несоответствие правды вещей с неправдой чувства только сильнее подчеркивает отсутствие подлинной жизни в исполнении ролей.

Аркадий Николаевич говорил:

— Я объяснял вам в самых общих чертах о значении и о роли правды в творческом процессе. Теперь поговорим о неправде, о лжи на сцене.

Хорошо обладать чувством правды, но также надо иметь и чувство лжи.

Вас удивляет, что я разделяю и противопоставляю эти два понятия. Я это делаю потому, что сама жизнь этого требует.

Среди руководителей театров, артистов, зрителей, критиков много таких, которые любят на сцене только условность, театральность, ложь.

У некоторых это объясняется плохим, извращенным вкусом, у других — пресыщенностью. Последние, напоминая гастрономов, требуют на сцене острого, пикантного; они любят приправы в постановке и игре артистов. Нужно, «особенное», чего нет в жизни. Реальная действительность им наскучила, и они не желают встречаться с нею на подмостках. «Только не так, как в жизни», — говорят они и, чтобы уйти от нее, ищут на сцене побольше изломов.

Все это оправдывается учеными словами, статьями, лекциями, прилаженными модными теориями, якобы вызванными их изысканным пониманием тонкостей искусства. «В театре нужно красивое!» — говорят они. — Мы хотим отдыхать, веселиться, смеяться на спектакле! Мы не хотим там страдать и плакать». «Довольно горя и в жизни», — говорят другие.

В противоположность этим людям есть много руководителей театров, артистов, зрителей, критиков, которые любят и признают на сцене только жизненность, естественность, реализм — правду. Эти люди хотят нормальной и здоровой пищи, хорошего «маса», без пикантных и вредных «соусов». Они не боятся сильных, очищающих душу впечатлений в театре; они хотят там плакать, смеяться, переживать, косвенно участвовать в жизни пьесы. Они хотят на сцене отражения подлинной «жизни человеческого духа».

Прибавьте к сказанному, что и в том и в другом случае бывают перебои, при которых острота и изломы доводятся до пределов уродства, а простота, естественность доходят до предела ультралиризма.

Как первая, так и вторая крайности граничат с самым плохим наигранием.

Все сказанное вынуждает меня отделять правду от лжи и говорить о них порознь.

ромной работы разума. Но разве нельзя мыслить то холодно, а горячо? Нередко случай помогает в жизни естественному и сильному возбуждению внимания; тогда даже рассеянный человек становится наблюдательным.

Аркадий Николаевич говорил:

— Знаете ли вы, что маленькие физические действия, маленькие физические правды и моменты зерны в них приобретают на сцене большое значение не только в простых местах роли, но и в самых сильных, кульминационных, при переживании трагедии и драмы. Вот, например: чем вы заняты, когда играете вторую, драматическую половину этюда «сжигания денег»? обратился ко мне Аркадий Николаевич. — Вы бросаетесь к камину, выхватываете из огня пачку денег, потом вы приводите в чувство горюна, бежите спасать младенца и т. п. Вот этапы физических действий, по которым естественно и последовательно развивается создаваемая вами физическая жизнь роли в самой трагической сцене этюда.

А вот и другой пример:

Чем занят близкий друг или жена умирающего? Охраной покоя больного, исполнением предписаний врача, измерением температуры, компрессами, горчичниками. Все эти маленькие действия приобретают решающее значение в жизни больного и потому выполняются как священнодействия, в них вкладывается вся душа. И неудивительно: при борьбе со смертью небрежность преступна, она может убить больного.

А вот вам и третий пример:

Чем занята леди Макбет в кульминационный момент трагедии? Простым физическим действием: стиранием с руки кровавого пятна.

— Извините, пожалуйста, — поспешил вступить за Шекспира Говорков. — Неужели великий писатель создавал свои шедевры для того, понимаете ли, чтобы его герои мыли себе руки или протыкали другие натуралистические действия?

— Не правда ли, какое разочарование! — провозгласил Горюнов. — Не думать о «трагическом», отказаться от любимой вами призрачной леди, актерской потуги, от напыщенности, от «пафоса» и «вдохновения» в кавычках! Забыть о зрителе, о произволимо на него впечатлении и вместо всех подобных актерских прелеостей ограничиться маленькими физическими, реалистическими действиями, маленькими физическими правдами и искренней верой в их подлинность!!

Современем вы поймете, что это нужно не для натурализма, а для правды чувства, для веры в его подлинность, что и в самой жизни возвышенные переживания нередко проявляются в самых обыкновенных маленьких натуралистических действиях.

Нам, артистам, нужно широко пользоваться тем, что эти физические действия, поставленные среди важных предлагаемых обстоятельств, приобретают большую силу. В этих условиях создается взаимодействие тела и души, действия и чувства, благодаря которому внешнее помогает внутреннему, а внутреннее вызывает внешнее: стирание кровавого пятна помогает выполнению честолюбивых замыслов леди Макбет, и честолюбивые замыслы заставляют стирать кровавое пятно. Недаром же в монологе леди Макбет все время чередуется забота о пятне с воспоминанием отдельных моментов убийства Банко. Маленькое, реальное, физическое действие стирания пятна приобретает большое значение в дальнейшей жизни леди Макбет, а большое внутреннее стремление (честолюбивые замыслы) нуждаются в помощи маленького физического действия.

Но есть и еще более простая и практическая причина, почему правда физических действий приобретает важное значение в минуты трагического подъема. Дело в том, что в сильной трагедии артисту приходится доводить себя до высшей точки творческого напряжения. Это трудно. В самом деле, какое усилие вызывать в себе экстаз без естественного позыва хотения! Легко ли против воли добиваться того возвышенного переживания, которое рождается только от творческого увлечения! При таком противояственном подходе не трудно связаться и вместо подлинного чувства вы-

звать искусственное, а это еще больше снижает значение простому, маленькому физическому действию.

Это условие заключается в следующем: скажите актерам, что его роль залата. Действия психологичны, глубоки, трагичны, и тотчас же он начнет напугаться, нагнетать самую страсть, «рвать ее в клочки» или копаться в своей душе и зря насиловать чувство.

Но если вы дадите артисту самую простую физическую задачу и окутаете ее интересными, волнующими предлагаемыми обстоятельствами, то он примет ее выполнять действия, не пугая себя и не задумываясь над тем, скрыта ли в том, что он делает, психология, трагедия или драма.

Тогда чувство правды вступит в свои права, а это один из самых важных моментов творчества, к которому подводит артистическая психотехника. Благодаря такому подходу чувство избегает насилия и развивается естественно, полно.

У больших писателей даже самые маленькие физические задачи окружены большими и важными предлагаемыми обстоятельствами, в которых скрыты соблазнительные возбудители для чувства.

Таким образом, как видите, в трагедии надо поступать обратно тому, что делает Умновых, а именно: не выжимать из себя внутреннего чувства, а думать лишь о правильном выполнении физического действия в окружающих нас по пьесе предлагаемых обстоятельствах.

К практическим моментам надо подходить не только без пыжания и насилия, как Умновых, но и без дерзания и нервничания, как Лыкова, и притом не сразу, как это делает большинство актеров, а постепенно, последовательно и логично, ощущая каждую очерченную малую, большую правду физических действий и искренне веря им.

Когда вы усвоите такую технику подхода к чувству, у вас выработается совсем другое, правильное отношение к моментам драматического и трагического подъема. Они перестанут пугать вас.

Нередко различия драмы, трагедии, водевиля и комедии заключаются лишь в тех предлагаемых обстоятельствах, среди которых протекают действия изображаемого лица. Во всем же остальном физическая жизнь течет одинаково. И в водевиле и в трагедии люди спят, ходят, едят.

Но разве это интересует нас? Важно, для чего это делается; важны предлагаемые обстоятельства, «если бы». Они оживляют и оправдывают действие. Последнее получает совсем другое значение, когда оно попадает в трагические или иные условия жизни пьесы. Там оно превращается в большие события в полиг. Конечно, это происходит с санциями правды и веры. Мы любим малые и большие физические действия за их ясную, ощутимую правду; они создают жизнь

Эмоциональная память

Аркадий Николаевич говорил на сегодняшнем уроке:

— Из всего что говорилось об эмоциональной памяти и повторных чувствованиях, ясно, какую огромную роль она играет в процессе творчества.

Становится на очередь вопрос о запасах нашей эмоциональной памяти. Эти запасы должны быть все время беспрерывно пополняемы. Как же добывать этого? Где искать необходимый творческий материал?

Как нам известно, таковым в первую очередь являются наши собственные впечатления, чувствования, переживания. Их мы черпаем как из действительности, так и из воображаемой жизни из воспоминаний, из книг, из искусства, из науки и знаний, из путешествий, из музеев и главным образом — из общения с людьми.

Характер материала, черпаемого актером из жизни, изменяется в зависимости от того, как театр понимает назначение искусства и свои художественные обязанности перед зрителем. Были времена, когда наше искусство было доступно небольшому числу праздных людей, искавших в нем развлечения, и оно старалось удовлетворить требования своих зрителей. Были другие времена, когда материалом для творчества актера служила окружающая его бурно плещущая жизнь и так далее.

В разные эпохи разного рода материалы входили в творчество театра. Для водевиля достаточно было поверхностных наблюдений. Для условной трагедии Озерова достаточно было, при известном темпераменте актера и внешней технике, некоторой начитанности в героическом вкусе. Для психологического оживления посредственной русской драмы 60—90-х годов XIX века (если не считать произведений Островского) актеры могли ограничиться опытом, черпаемым в своем кругу и в близком им слое общества. Но когда Чехов написал «Чайку», проникнутую влиянием новой эпохи, прежний материал оказался недостаточным, потребова-

венной и нехудожественной правдой такая же разниа. какая существует между картиной и фотографией: последняя передает все, а первая — только существенное; чтобы запечатлеть на полотне это существенное, нужен талант художника. Или по поводу игры Вьюнова в этюде «сжигания денег» можно было бы заметить, что для зрителей важно то, что горюна умирает, а не то, что смерти сопутствовали такие-то физиологические явления; это будут детали фотографии, вредные для картины. Опп, другой существенный признак, характеризующий умирание, и только, но отнюдь не все признаки такого рода. Иначе главное — смерть, уход близкого человека — отодвигается на второй план, а выпячиваются второстепенные признаки, от которых зритель будет тошнить как раз там, где он должен был бы плакать.

Вот видите, мне известно, что говорится в этих случаях, но я молчу! Почему? Потому что в некоторых, мало взыскательных людях создается успокоение: после короткого объяснения они уже все знают о художественном в области творчества. Я утверждаю, что такое сознание вредно. Оно ничего не дает и вместе с тем усыпляет любопытство, пытливість, которые до последней степени нужны артистам.

Если же я отвечу вам решительным отказом, то это, напротив, взбудоражит, заинтригует, заволнует, заставит вас насторожиться, самого приглядываться и искать ответа на неразрешенный вопрос.

Вот почему я и заявляю вам: я не берусь словами определять и формулировать художественное в искусстве. Я практик и могу не на словах, а на деле помочь вам познать, то есть почувствовать, что такое художественная правда. Но для этого вам придется запастись большим терпением, потому что я могу это сделать лишь на протяжении всего курса, или, вернее, это само собой станет ясно, когда вы пройдете всю «систему», после того как вы сами проследите в себе пути зарождения, очищения, кристаллизации простой житейской, человеческой правды в художественную. Это создается не сразу, а на протяжении всего процесса формирования роста роли. Впитая в себя ее главную сущность, давая ей соответствующую красивую сценическую форму и выражение, отбрасывая лишнее, мы с помощью познания, артистичности, таланта, чутья, вкуса телем роль поистинной красотой, гармоничной, простой, понятной, облагораживающей и очипающей смотрящих. Все эти свойства помогают сценическому сознанию быть не просто верным и исполненным правды, но и художественным.

Вот эти чрезвычайно важные ощущения красивого и художественного не определяй в сухой формуле. Они требуют чувства, практики, опыта, собственной пытливости и времени

лось вынуждать глубже в жизнь всего общества и человечества, в котором нарождались явления более сложные и тонкие.

Чем дальше развивалась и усложнялась жизнь отдельных лиц и всего человечества, тем глубже должен был выникать артист в сложные явления этой жизни!

Для этого пришлось расширять жизненный кругозор. Он увеличивается еще больше, до беспредельности во времена мировых войн.

Однако мало расширить круг внимания, включив в него самые разнообразные области жизни, мало наблюдать, — нужно еще понимать смысл наблюдаемых явлений, надо переработать в себе воспринятые чувствования, запечатлевшиеся в эмоциональной памяти, надо проникать в истинный смысл совершающегося вокруг нас. Чтобы создать искусство и изображать на сцене «жизнь человеческого духа», необходимо не только изучать эту жизнь, но и непосредственно соприкисаться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно. Без этого наше творчество будет сохнуть — выродиться в штампы. Артист, наблюдающий окружающую его жизнь со стороны, испытывающий на себе радости и тяготы окружающих явлений, но не вникающий в сложные причины их и не видящий за ними грандиозных событий жизни, проникнутых величайшим драматизмом, величайшей героикой, — такой артист умирает для истинного творчества. Чтоб жить для искусства, он должен во что бы то ни стало вникать в смысл окружающей жизни, напаять свой ум, пополнять его недостающими знаниями, пересматривать свои воззрения. Если артист не хочет умертвить своего творчества, пусть он не смотрит на жизнь по-обывательски. Обыватель не может быть художником, достойным этого званья.

Литературная газета

№ 38

8