

5

Докз.

## Публикация

### Из записей репетиций К. С. Станиславского

Ниже печатаются записи репетиций К. С. Станиславского в оперной студии Большого театра, работавшего над постановкой «Евгения Онегина» в 1920—1922 годах. Репетиции записаны заслуженной артисткой республики К. Е. Антаровой. Записи публикуются впервые.

#### 1.

Прошлый раз мы разбирали приезд Ленского и Онегина к Лариным. Путем нафантазированных эпизодов многие поняли на себе творческое состояние и действовали в нем легко, просто, хотя путь к нему находили тяжело. Но все же нашли и полную свободу движений тела и гибкость воображения, жили и действовали верно всем своим организмом. Перенесите достигнутое на ваш певческий звук. При каком состоянии вы сможете подать живой звук вашей песни так, чтобы зритель не думал, какой у вас голос, хороший или плохой, хорошо ли обработан или совсем не обработан, чтобы, — иными словами, — внимание зрителя не фиксировалось на вас лично, а было вовлечено в действие сцены. Ваш звук — это физическое действие, где принимают участие целые группы мышц, голосовые связки, диафрагма и т. д. Если что-либо из ваших органов тела живет в зажиме, стесняет и давит ваш звук, вы, конечно, не войдете в творческое состояние, не сможете подать освобожденного мыслеслово-звука, потому что не будет полной гармонии между движениями тела и мысли. Я неоднократно привлекал ваше внимание к физическим действиям, но все еще замечаю, что многие из вас путают физические движения с физическими действиями. Гармония физических и психических движений вам потому и нужна в спектакле, что сила воздействия на зрителя живет в умении раскрепостить в себе весь организм. Рас-

крепостить так, чтобы ничто в вашем теле не мешало отражать внутреннюю жизнь роли точно и четко, т. е., чтобы ваши движения не мешали вам подавать действия. На разобранных прошлый раз эпизодах вы видели, что найти живую, волнующую артиста задачу легче всего через воображение. Оно вовлекает в действие, а там, где действие, там и чувство. Вы сами убеждались не раз, что как только видите ясно то, о чем говорите или поете, как только логически и последовательно связываете все факты, так к вашей мысли присоединяется чувство, и в вас рождается интуитивное творчество. Вы тогда входите в каждую музыкальную фразу не по трафарету, как пели много раз, а по новому, сейчас схваченному пониманию слов и музыки автора. И случается с вами такое новое понимание жизни роли потому, что ваши собственные душевные и физические движения были не самоцелью, а только творческим толчком, призывом к действию.

Попробуем все полученное нами в работе над эпизодами прошлого раза, ту гибкость фантазии, которой многие из вас добивались, те правду и веру, в которых были поданы нафантазированные эпизоды, перенести на сцену встречи Татьяны Греминой и Онегина.

Татьяна читает письмо, плачет и ждет Онегина. Допустим, что только этот эпизод и существует для нас. Не перебарщивайте мыслями в дальнейшем. Одна задача перед вами, — только этот эпизод, а дальше что

мб

будет, вам неизвестно. Всю цельность сил внимания сконцентрируйте сейчас только на этом куске. Что здесь будет физическим действием? Ожидание. Татьяна ждет. Это целый кусок роли и задача куска: приготовиться к встрече. Назовем эту задачу первым эпизодом. Действие вам известно: ожидание. Из чего будет состоять первый эпизод? Из ряда самых простых жизненных фактов, слепленных вами в логическую линию. Вы, женщина, ждете человека, которого любите, но которого любить не считаете возможным по сложившимся обстоятельствам вашей жизни. Что творится в вашей душе сейчас? «Не хочу показать своего волнения». «Хочу найти убедительные слова». «Хочу искать поддержки в своей чести и не поддаться чувству любви».

Это все факты из предлагаемых обстоятельств роли. Факты первого эпизода из вашего действия, которое мы назвали ожиданием. Ожидание здесь и будет тем вечно неизменным что, которое дано автором, а все факты эпизода — это ваши приспособления, те как, через которые вы выявите природу чувства «ожидание» именно так, как все ваши творческие силы вам подскажут сегодня. Они будут так же изменчивы, как изменчива ваша природа, и зависят всецело от вашего настроения, здоровья и всей вашей жизни предыдущего дня. Основное уже вам обрисовано музыкой композитора, вы же должны влить в него силу чувств и красок.

Скажем, все ваши физические действия верны, все факты собраны в логическую линию, все последовательно. Но что еще нужно, чтобы ваше поведение на сцене стало убедительным для зрителя и захватило его внимание. Вам надо еще знать развитие во времени каждого вашего физического действия. Надо не скомканному видению дать возможность перейти в слитное, сложное, составленное психо-физическое действие, но точно знать время, надобное вам для каждого действия со всеми его мелкими подробностями. Когда вы точно, на опыте, будете знать, сколько времени вам нужно для правильного физического действия, чтобы оно было точно доведено до конца, тогда и поймете, сколько надо времени, чтобы ваше действие на сцене дошло до зрителя. Вы не будете ни торопиться, ни медлить на сцене. У вас, счастливых, музыка вводит все в определенный

ритм. Ищите в ней метронома к вашей внутренней жизни, соответствующей вашей внешней жизни. Но если вашего внешнего поведения вы не знаете точно, то в вашей роли будут всегда дыры. Вы будете коверкать роль. То там, то здесь не будет нужного винта, все будет качаться. Никогда вы не достигнете такой линии поведения, чтобы роль стала жизнью изображаемого вами человека, если вам точно не известны все ощущения самых простых физических действий.

Вы, Татьяна, прекрасно выполнили все свои задачи, ваши действия правильны, вы жили сейчас, а не изображали. Но вот вход Онегина к Татьяне Гречиной не удастся. Пересмотрите, Онегин, весь каркас своих видений. Вы себе представляете вашу киноленту жизни роли, как вымысел чувств и мыслей, созданных один раз и навсегда. Если бы даже мы могли зафиксировать внутренний мир человека роли однажды и навсегда, то какой скукой, зазубренностью и мертвенностью веяло бы со сцены!

Вы сами здесь, в студии очень гибко и изменчиво живете, когда живете вне роли. Перенесите же свои собственные изменчивые ощущения на простой эпизод: Вы, Онегин, идете к Татьяне Гречиной, в которую безумно влюблены. Не думайте совсем о роли. Действуйте, как бы вы действовали в жизни, творите и разбирайте только этот эпизод. Старайтесь все видеть, о чем будете думать или говорить. Можете ли вы спокойно идти по улице тем размеренным шагом, которым вы когда-то шли на свидание с девочкой Таней? Конечно, нет. Ритм ваших шагов диктует вам ваше сердце, полное сейчас нетерпения. Ваша первая задача: «Увидеть, рассмотреть». Увидели, рассмотрели. Заглянули в глаза. Слезы ее заставили вас в умилении, в надежде упасть на колени.

Все эти ваши физические действия вызвали серию сложных чувств. Только что мы говорили, что не можем зафиксировать чувств. Но то действие в вас, которое заставило вас сегодня упасть на колени, а завтра, быть может, смиренно остановиться у дверей, в другой раз подойти вплотную к любимой и заключить ее в объятия, — какое же действие толкнуло вас на тысячи физических приспособлений?

Действие — вымолить прощение,

возвратить утерянную любовь, найти счастье. Вот ваше неизменное что.

Для этого действия вам не надо запоминать приспособлений вчерашней мизансцены, вчерашних как это было. Вы сегодня найдете ваши как новыми, такими, как почувствуете в себе толчки именно сейчас к действию. И вам не важно, стоит ли Татьяна или сидит, если вы весь заполнены задачей вымолить прощение. В минуты великих переживаний в сердце бьется такая сила, что нет возможности уследить, как действуешь. Артисту важна слиянность действий тела и сознания. Важно знать, как действует наше физическое тело при тех или иных действиях внутренних. Если вы знаете, на опыте жизни, всю физическую работу организма, вы непременно раскроете зрителю правду вашего чувства, он поверит вам и разделит жизнь вашего человека-роли. Идите от самой жизни. Как вы менялись во-вне в жизни от силы и смысла вашего внутреннего состояния и не можете фиксировать ваших приспособлений, так и в вашем человеке-роли вы не можете фиксировать никаких приспособлений навеки.

А вот, в зависимости от вашего физического действия — ваше внешнее поведение будет отражать так или иначе, по темпу, ритму, логике и последовательности фактов, вашу киноленту видений.

Учитесь строить не одну линию внутреннего поведения человека-роли, но и всю линию поведения внешнего. Вашу первую задачу: «рассмотреть» надо выполнить не по трафарету — просто глаза паялить. Но увидеть на самом деле, вспомнить все мелкие факты, необходимые физическому действию.

Вам надо вспомнить самую природу чувства этого действия. Вспомнить, как разны вы действуете, когда рассматриваете человека, в зависимости от того, кто этот человек. Близкий или далекий? Если близкий, — можно не стесняться, подойти, может быть, обнять. Если далекий, — надо соблюдать вежливость, наблюдать исподтишка. Если вам надо рассмотреть рукопись, а вы, предположим, египтолог, то как вы накинётесь на нее, в надежде рассмотреть ее хорошенько и найти в ней подтверждения вашим предположениям, которые кто-то оспаривал. Или вы рассматриваете собаку, получившую приз. Или пленил вас дра-

гоценный камень, — вся ваша внешняя и внутренняя жизнь в каждом случае будут разны.

Но, чтобы вы могли отразить верно внутреннюю жизнь, мало знать природу самого чувства, необходимо знать весь процесс физического действия и уметь не пропустить в логической цепи видений ни одного момента, относящегося к самому простому физическому действию. Как бы вам ни казались скучны упражнения с несуществующими вещами, — без них вы не овладеете секретом, как заманить зрителя всем его вниманием в жизнь сцены. Чтобы заразить другого своими видениями, надо их в жизни знать, а не показывать в упражнениях, что вам кажется, что то или иное физическое действие нам давно известно. Показывая нам свое искусство наигрыша, не думайте, что вы на сцене сможете кого-либо обмануть, разыгрывая то, чего на самом деле не знаете. Судя по тому, как вы холодны к работе с несуществующими вещами, я предполагаю, что вам кажется, будто я говорю вам вещи случайно мною придуманные. Большая театральная практика привела меня к пониманию, что на сцене производит впечатление на зрителя только то, что начинается с самого простого, правильного физического действия. Если вы изучили так свое тело, что в любую минуту, зная, как действуют ваши мускулы, можете, в полном освобождении мышц, сделать те или иные физические задачи, то вы сможете в каждое физическое движение влить ваше внутреннее содержание. То есть вы можете всегда соединить физическое и психическое движение в один слитный комплекс, и этот комплекс двух движений будет действием. Предположим, я даю вам задачу — встать. Если вы четко и точно знаете, какие мускулы вам надо напрячь и какие отпустить так, чтобы не сползть с этого глубокого кресла, а упруго встать на ноги, вы выполните заданную задачу сразу. Но разве это будет физическое действие? Нет. Оно будет пока только физическим движением. Вот, когда я вам скажу: «Встаньте и достаньте мне с верхней полки самую маленькую книгу» — теперь к вашему физическому движению прибавится движение психическое, у вас будет цель, и две задачи сольются в одно целеустремленное действие. Для краткости будем все действия сознания и тела назы-

вать просто физическими действиями, ибо только при помощи тела мы и можем выразить, передать другому ощущения нашего психического мира. Слово ведь тоже будет, в этом смысле, только физическим действием, ибо передается звуком, языком, небом, горлом. И слово, являющееся последней, высшей ступенью воздействия актера на зрителя, представляет из себя сложный конгломерат, обобщающий целый ряд физических действий артиста.

Итак, переходим к задаче: достать книгу. Простая это задача или сложная? Что здесь будет неизменным физическим действием? Достать. Что для этого надо сделать? 1. Встать с кресла. 2. Подойти к полкам. 3. Ориентироваться, как достать. Высоко, нужна лестница. 4. Еще раз ориентироваться, осмотреть все углы, нет ли в комнате лестницы. Осмотрели все углы, а вот и лестница. 5. Подойти к ней трудно, надо что-то отодвинуть. 6. Надо осмотреть, тяжелая лестница или легкая. Поднять или поволочить? 7. Подняли, понесли. Почувствовали всю тяжесть предмета, поняли все напряжение мускулов рук, ног, спины, плеч, шеи. 8. Подтащили лестницу, установили, попробовали, крепко ли стоит. Только тогда полезли за книгой. Чувствуете, сколько добавочных физических приспособлений, сколько эпизодов пришлось нам нафантазировать только для одного действия: достать. А если вы хромой? А если вы боитесь высоты? А если вы хотите украсть книгу?

Чувствуете, какой огромный эпизод разрастается из одной простой задачи: достать книгу. Ведь это огромно: изучить так действия всех своих мускулов, чтобы они были в памяти тогда, когда я вам задам задачу, подобную этой, где все предметы будут только жизнью вашего воображения. И вы должны будете, не пропуская ни малейшей детали из жизненной правды физических действий, проделать весь эпизод так скульптурно, чтобы зрители ваши вам поверили.

К. С. поднялся с кресла, ничего нам не говоря, подошел к полкам. Никаких вещей в руки он не брал, но мы точно видели, как он искал лестницу, пробовал тяжесть этой несуществующей лестницы, как напрягались его спина и руки, как тяжело ступали его ноги. Он так правдиво нес свою тяжеленную лестницу, что один из артистов спросил его, для чего он заказал

себе такую тяжелую лестницу, когда для его полка достаточно обычной библиотечной лесенки.

К. С. вдруг сразу как-то поскользнулся, сбросил с себя воображаемый груз, с трудом распрямился, вытирая платком лицо, и довольно сердито и ворчливо сказал: «Чуть не задавила, проклятая! И ведь столько раз уже говорил швейцару, чтобы не смел брать моей легкой лесенки. Никто меня в этом доме не слушает, вечно приходится жить без нужных мне вещей». Тон голоса, интонация старческого брюзжания были так комичны, что мы все рассмеялись. — «Хорошо вам смеяться, сидя развалившись в креслах. Вот лучше помогите старику, да влезли на лестницу».

Под неумолкающий смех один из артистов встал с широкого кресла и подошел к К. С. — «Вот так физическое действие! Этак, если я вас, — царя или любовника, — посажу в кресло на авансцену, вы тоже сползете с кресла и потом будете вразвалку идти кому-то навстречу? Попробуйте опять встать, но сядьте, как сидели, и подойдите ко мне» — Артист, сконфуженный, возвратился на свое место и с досадой обозвал «глупейшим» широкое кресло К. С.

— Вы на кресло не сердитесь, сядьте так же удобно и непринужденно, как сидели, пока не думали о своей позе. Проверьте, где вы чувствуете зажимы, где в мускулах и мышцах у вас желваки, мешающие и вашему удобству и красоте вашей позы. Да не сердитесь же на кресло, примите его, как один из фактов в тех предполагаемых обстоятельствах, которые входят в создаваемый вашим воображением эпизод. — Теперь поза ваша легка и приятна для зрения. Вы довели ее до скульптурной формы. Очень хорошо, ваша поза говорит о приятных размышлениях! Но в наш эпизод ваши приятные размышления не входят слагаемым, потому что ваша задача: хочу помочь. Для этого, чтобы задача мысли перешла в видение воображения, а последнее передало его телу, надо все в вашем организме направить к первому действию: решительно встать. Вот это физическое действие вы и проделайте так, чтобы оно было до конца правильно.

Артисту уже не захотелось сползать с кресла, и он перенес всю тяжесть тела на руки, но встал как-то деревянно, что и сам это почувствовал.

— Не может быть никакой решительности в действиях человека, который встает с негнущейся спиной, точно у него парализован позвоночный столб. Кроме того, разве ноги у вас расслаблены и не могут сами поддержать тело? Зачем переваливать всю работу на одни руки?

Артист снова сел, довольно долго пристраивался к креслу и встал легко. — «Очень хорошо, вот теперь работала ма-тушка природа, вы встали легко и гибко, спина ваша была молода, зажимов нигде не было. Но стало ли ваше совершенно правильное физическое движение действием? Нет, конечно. Оно было движением «вообще». А вот когда вы присоедините к нему движение психическое: решительно встать, чтобы помочь, — тогда ваше движение станет действием, тем действием, которое привлечет к себе внимание, хотя вы еще не сказали ни слова».

Артист снова сел, собрал свое внимание, и К. С. остался доволен его поведением.

«Теперь пойдем дальше, со всей логикой и последовательностью подбирая факты эпизода. Основное физическое действие мы знаем: достать книгу. По дороге я вам подбрасываю новые факты: я стар, устал, лестница мне не по силам. Что у вас может пробудиться в душе? Или сострадание к старику, обожающему свою книгу, — тогда вы броситесь мне помогать, радуясь, что вы молоды, гибки и вам легко выручить меня из беды, хотя вам вся моя беда кажется безделицей».

Или рисуйте в своем воображении, что вы франт, эгоистический и холодный, чопорный человек, вы досадуете на то, что приходится помогать этому бестолковому старику возиться с пыльными книгами, пачкать свои панталоны и холеные руки. Да еще к этой досаде может прибавиться и другая: старик затащил вас к себе, у вас не было подходящего предлога, чтобы отказать, а у вашего приятеля веселая пирушка, куда вам хотелось попасть».

Будет одинаковым ваше внешнее поведение в каждом из этих случаев? Киноленты ваших видений, подтекста ваших физических действий мы не знаем. Это тайна вашего творчества. А вот самые физические действия мы, зрители, так же как и я, партнер, воспринимаем, живем ими и заражаемся ровно в той степени, в какой вы сами

заполнены своими видениями, насколько красочно жило ваше воображение и насколько верно вами были выполнены все ваши физические действия».

Долго мы проделывали с К. С. этот, казалось бы, такой простой эпизод: достать книгу. Он подбрасывал нам все новые и новые предлагаемые обстоятельства, слова мы говорили какие-то неожиданные, и пробудилось лично во мне новое чувство, знакомое мне еще творческое состояние, когда я неожиданно и интуитивно входила все глубже в жизнь моего партнера. В конце концов у меня создался трагический конец эпизода. Книга, которую я достала, оказалась именно тем драгоценным экземпляром, который мне давно хотелось иметь, и я решила во что бы то ни стало старика ограбить. Поняв мое намерение, старик закричал что было мочи: «Караул, грабят!». Это было так неожиданно и так комична была фигура К. С., так силен его голос, что все покатались со смеху.

На этом моем неудачном ограблении пришлось закончить эпизод, был уже поздний час и, по обыкновению, К. С. забыл время и свою усталость.

## 2.

Почему сегодня я привлек снова ваше внимание к неразделимости психического и физического действий? Почему напоминаю вам, что каждая задача, имеющая в себе движение, должна быть целиком включена в творческий круг внимания с самого начала его построения, как неразделимое психическое и физическое действие? Всякая жизнь, будет ли это движение мысли или тела, — это всегда движение. И от умения вашего слить их в гармонию зависит, будет ли жизнь сцены живой и захватывающей внимание зрителей, или сухим докладом текста, формально поданным певческим звуком.

Сегодня мы прорепетировали вновь первую картину «Евгения Онегина». После репетиции мы стали разбирать подробно первую задачу юношей, их вход в дом, где живут две молодые девушки. Мы нашли, что первая задача будет: поздороваться.

Когда же я спросил Онегина, как он представляет себе эту задачу, он ответил: «Что же тут особенного, войти в дом и по-

*МЗ*

здороваться? Самый простой эпизод». На эту первую задачу, кажущуюся таким ничтожным эпизодом, вы не считаете нужным и времени тратить. Вам кажется задачей первой важности та линия внутреннего поведения Татьяны и Онегина, Ольги и Ленского, которая составляет приманку для всех чтецов и зрителей пьесы великого поэта. Ну, а линия простого физического поведения героев?

Вы очень легкомысленны, если думаете, что все ваши задачи в роли, главным образом, только психические и вокальные, а ваше физическое поведение вещь второстепенная.

Разберем весь эпизод: войти и поклониться. Разбейте на самые простые факты, на ряд логических физических действий. Если вы в пальто, то раньше чем войти, — надо раздеться, надо его снять. Для этого надо увидеть, где вы будете его снимать. Если будете вешать на вешалку, то надо увидеть, какая это вешалка, где на ней крючок. Идите в вашем воображении дальше. Помогает ли вам кто-нибудь раздеваться? Если вы приехали к Лариным, то по всей вероятности, вам помогает казачок. Надо и его увидеть. Если вы ехали несколько верст в тарантасе, — какой это тарантас? Вероятно, вы несколько помяли свой спортух, где-то перед зеркалом вы поправите его, поправите прическу, галстук.

Все это в простой обязательской жизни вы делаете по несколько раз, и все вам кажется естественным, простыми эпизодами, как выразился сейчас Онегин. Когда же вы готовитесь к жизни сцены, — все факты и эпизоды нормальной жизни из вашей зрительной памяти улетают. Вы впадаете во власть одного ума. Вы не ориентируетесь, как делаете в жизни, воображение ваше спит, и правильного физического действия быть не может. Пока вы не увидите отдельных мелких фактов в простом эпизоде роли и не сумеете верно их отразить в физическом поведении, — ваш эпизод не привлечет внимания зрителя. Вам нужны всегда четкие и новые мысле-образы, а не мысленная пыль. В нашем творчестве главное, — постоянно движущаяся вперед действенная мысль, дающая толчки воображению, а не один ум. Роль ума на сцене — роль только контролера над правильностью психических и физических действий. Вот почему, при отсутствии гармонии между пра-

вильными психическими действиями и такими же правильными действиями физическими, у вас отсутствует правда сценической жизни. Мы с вами еще не вошли в комнату, а воображение уже подобрало целую кучу фактов, из которых от вас, от вашего темперамента, таланта, такта, воспитанности, культурности и самообладания зависит умение слепить их в линию картин, которые составят эпизоды роли, и из них, сливая их выбором, вы получите в конце концов верную ленту видений жизни вашего героя.

Я сказал вам, что главное в нашем творчестве действительность мысли. Над этим вам надо много работать. Но отчего она зависит? От силы воображения, от яркости зрительной памяти. А как вы думаете, над воображением не надо работать? Этим надо пристально заниматься. Такое творчество встречается не часто. И удивительно, что обилие зрелищ мало способствует развитию воображения. Бывает даже наоборот: точно скользят представления артиста по натертой плоскости. А нужны творческому представлению, мысле-образы, четкие и постоянно новые. Тогда только у вас будет живая воображаемая жизнь. Поймите же, как важна работа с несуществующими вещами, как важно знать точно всякое физическое действие, чтобы оно стало верным отражением вашей внутренней жизни. Если физическое действие верно, то и поведение физическое человека-роля верно, и оно уже само по себе увлекает мысль, вызывает внимание и воображение, а те пробуждают чувство.

Чем ярче вы видите образ, тем больше наблюдаете в нем подробностей, которыми ваше воображение раскрашивает чувства. Вы переливаете движения вашего сердца в интонации, которыми захватываете партнера и зал.

Я только что сказал вам, что веранда Лариных выходила на юг, в сад, прямо в кленовую аллею. Вы отвечаете мне, что никогда не замечали, какой у клена лист, да и не все ли равно, была ли у Лариных аллея кленовая или сосновая. Вы возмущенно говорите: какое это имеет отношение ко мне, Онегину? Я должен хорошо петь, у меня должен быть живой подтекст роли. А садовником у Лариных я быть не собираюсь.

Несомненно, человека-певца, не умеющего не только описать листа клена, но может

быть и различить его среди лип и берез, вряд ли придет кому-либо в голову пригласить консультировать о саде. Но артист-певец, не имеющий живого, гибкого, легко переключающегося из одного плана в другой воображения, не имеющий такого же гибкого многоплоскостного внимания, никогда не разовьет в себе таких творческих сил, которые сделают его индивидуально неповторимым творческим манком для цельного внимания зрителя.

Живой подтекст роли не складывается из голых слов, продиктованных умом. Вы от ума отталкиваетесь, он дает вам позыв к творчеству. А дальше подтекст складывается из тех живых картин, которые вам создало воображение, согрело и раскрасило ваше чувство, выбрала ваша воля. Тогда снова вступила мысль, проверила, одобрила, оправдала или отбросила какие-то подробности, что нарисовало вам воображение.

Теперь только появится слово. И оно будет живым и верным для вашей роли, если ваши физические действия правильны и отвечают вашей психической жизни. Тогда психическая и физическая части вашего организма работают в гармонии, что на нашем актерском языке называется: станок готов к творчеству. Вы уже жизнь своего воображения знаете, остается с умом передать ваше знание зрителю.

Вернемся к задаче юношей: «Войти и поздороваться». Задача «раздеться», о которой мы уже говорили, одинакова у обоих. Но, что я сейчас вижу. Вы, Х., выполняете мысленную задачу — «раздеться». Но как же вы снимаете ваше воображаемое пальто? Каким же волшебным образом оно с вас слезло? Ведь вы даже не расстегнули пуговиц, а руки уже без пальто. Или вы так и ходите с оборванными пуговицами? Все сразу отскочили, пока вы ехали в студию? Вот вам всем и живая иллюстрация простого, ежедневно десять раз повторяемого физического действия: «раздеться». Человек не только не снял шляпы, не положил ее куда-нибудь на полку или стол, но пытается снять не расстегнутое пальто. Человек не знает, какие у него пуговицы и сколько их. Некоторые из вас досадуют на этот перебив в нашей беседе. Напрасно, он вам же помогает развить наблюдательность.

Итак, первая задача до входа в комнату у обоих юношей одинаковая. А дальше? «Войти и поздороваться», одинаковы ли не

только переживания, но и физические их воплощения у обоих? Один давно все в комнате знает и всех знает. Ему привычно все, и важна только она, только ее настроечные сегодня составляет весь смысл жизни сейчас, — остальное лишь атмосфера для любви. Вся ориентировка Ленского — Ольга, к остальному он привык. Рассмотреть ему нужно только Ольгу, а Таню, мать и няню обласкать постольку, поскольку они Ольгины. Он ориентировался быстро, увидел сразу все фигуры и направился прямо к матери.

А Онегин? Его задача, — «ориентироваться» так же не сложна, как Ленского? Во-первых, как он ехал? Захотелось ему увидеть друзей приятеля или он из вежливости к нему, нехотя, поехал. Разное будет поведение Онегина в обоих случаях? Возьмем лучшее: ехать не хотел, но раз приехал, — воспитанность обязывает к вежливости, и светскость диктует безукоризненную манеру держать себя, попадая впервые в чужой дом.

Онегину необходимо время, чтобы ориентироваться, рассмотреть не только людей, но и обстановку, куда он попал. И талантливейший композитор дает ему это время. Дает настолько, что у Онегина есть время не только рассмотреть людей и дом, но даже решить, что здесь можно сохранять наигранную им себе чопорность.

Чувствуете ли вы уже с первого эпизода, как разна линия внешнего поведения этих двух живых людей сцены? Как диаметрально противоположно их физическое поведение, хотя для обоих одинаковы требования правды и веры сцены, правильность в каждом движении и действии.

Прделаем упражнение на задачу: войти в дом. Условия этюда будут такие: Вы, Х., живете в небольшом городе на высоком берегу Волги, в доме вашей матери. Мать ваша женщина тяжелого деспотического характера. Вы пришли сюда, в наш дом, тоже на Волге. Вы расстроены сценой с матерью. Из-за нее гибнет ваша жизнь. Вы пришли нам жаловаться на свою горькую судьбу. Уйдите за кулисы и возвращайтесь к нам уже тем человеком, о котором я вам рассказывал. Стройте этюд, как мы только что строили приезд к Лариним.

Артист ушел и довольно скоро возвратился в зал.

«Скажите, Х., откуда же вы пришли? Из-за кулис? Как так? Кто вы такой? Разве вы только Х.? А где же ваш человек заданной мною роли? Он очевидно спал в вас, когда вы стояли за кулисами, и жили только вы, Х. Если вы пришли из-за кулис, разумеется, вы ничего кроме холста, — дерева и осветительных ламп не видели. Ну, а тот, живущий в вас человек роли, который перевернул вам на несколько часов свою жизнь, в каком же он положении, если ваше воображение молчало? Вы даже не знаете, что вышли из его дома, что шли по бульвару, что перед вами Волга, что дом стоит на бульваре. Вы хорошо знаете дом своего человека роли? Опишите его нам.

Актер молчал, видимо, смущенный и выбитый из колеи градом вопросов Константина Сергеевича.

— Да отчего же вы молчите? Ведь у вашего человека роли есть дом? Есть, вам это известно. Я не сказал вам, ка кой это дом, каменный или деревянный, новый или старый. Много в нем комнат или мало? Ведь вас, — только как личности, как артиста Х., — нет сейчас. Есть Х., говорящий: «Я — роль». Значит вы, как человек роли, должны точно знать, из какого дома, из какой комнаты, через какие двери вы вышли. Я сказал, что вы, Х., плюс ваше: «Я — роль» пришли сюда расстроенным сценой с матерью. Можете ли вы рассказать своему партнеру, мне, так правдиво, чтобы мы все вам поверили, как вам тяжел гнет материнского ига, если вы не видите ни самой матери, ни дома, где с ней живете. Вы вошли пустым внутри, вошли, «вообще», и походка ваша такая же ничего не выражающая, как и все ваше внимание, не собранное к самому важному: видениям, которые создало ваше воображение. На них должны вырасти живые слова, которыми вы будете жаловаться нам на мать, на деспотизм, губящий вашу жизнь. И мы будем захвачены и будем сострадать вам.

— Для чего автор пишет пьесу? Для чего, вы, актер, играете в ней ту или иную роль? Только для того, чтобы идеи автора могли легче и проще проникнуть в сердца зрителей. Вы — то соединительное звено между автором и зрителем, которое создает огонь мертвому слову. Вы подаете не только слово — мысль, но и слово — видение вашего воображения. Воображение втягивает в работу сердце и помогает мысли ста-

новиться действием всего вашего организма.

Обратите внимание все. Двери закрыты. Вам надо через них войти. Дом стоит на бульваре над Волгой. Как вы войдете? Еле толкнув, — вошли и едва прикоснувшись, — вышли. Кто же их закрыл? Могут быть в доме над Волгой такие двери, которые повиновались бы движению наших двух пальцев? А бури на Волге бывают? Куда же годны в доме картонные двери? Могут они удержать натиск ветра?

Вспоминайте, как вы шли по улицам, раньше чем дошли до этого дома. Своим внутренним зрением рассмотрите мостовые, из чего они, из булыжника или асфальта, быть может, они совсем немощные. Грязь на них или сухо, надо вам вытирать ноги или только пыль стряхнуть? Все рассмотрите, почувствуйте тоску от вашего однообразия жизни и скуку от этих все одних и тех же улиц. Создайте несколько сцен придинок матери. Почувствуйте атмосферу, в которой живет человек вашей роли, которую вы создали своим воображением, и тогда входите к нам. Не стесняйтесь, если вы долго будете ходить по вашим мысленным улицам. Мы без вас времени терять не будем, займемся чем-нибудь полезным.

Актер вышел, причем я не заметила, чтобы он обратил какое-нибудь новое внимание на двери. Он снова их толкнул привычным жестом, годным для театральных дверей, не осяущая мысленной фундаментальности старого дома. К. С. стал снова заниматься.

«Попробуйте С. сделать такой маленький этюд. В соседней комнате ваша сестра и ваш муж. Вы ревнуете и хотите подслушать их разговор. Надо так подкрасться к двери, чтобы ваших шагов не было слышно, а туфли ваши, как на зло, скрипят. Не пропусайте ни одного мелкого факта. Создавайте эпизод так, чтобы ваше воображение не угасало, а рождало все новые факты, которых я вам и не задавал».

Актриса стала красться на цыпочках вдоль стены. От неумения держаться на кончиках пальцев, она то и дело спотыкалась, стараясь удержать равновесие, размахиwała руками, и представляла такую смешную фигуру, что мы невольно все стали смеяться.

«Я бы и сам смеялся с вами, — сказал К. С., — если бы не был уверен, что каждый из вас не выполнит совершенно простой физической задачи: войти на сцену, открыть и закрыть правдиво дверь, — не пропуская ни одного физического движения, необходимого для этого в жизни, — и поклониться, если уж не красиво, то хотя бы без зажимов. Вы продолжайте свою задачу, — обратился он к актрисе, — а вы все пробуйте входить, закрывать двери и кланяться».

Все пробовали по-настоящему открыть воображаемую очень тяжелую дверь, но удалось это только двоим. У остальных вышло фальшиво, точно и в свои комнаты они никогда дверей не открывали.

Во время всей этой суматохи вдруг с силой распахнулась дверь, в ней показался актер Х., о котором мы и забыли. Он имел какой-то несчастный, угнетенный вид, поспешно, с большим трудом, точно борясь с ветром, закрыл за собой дверь так, что я почувствовала и всю тяжесть двери и его желание спастись от кого-то. Он с трудом выдохнул воздух, отер лоб платком. Я подумала, что с ним что-то случилось за сценой, что он на самом деле спешил скрыться от какой-то мало приятной встречи. К тому же он сказал: «Насилу-то избавился».

Я не успела еще решить для себя вопроса, что это, сцена или жизнь, как увидела К. С., обнимавшего вошедшего артиста.

«Увидел, увидел, — громко говорил К. С. Все увидел! И как вас пиявила маменька, и как вы бежали по гористым улицам, и какая это тяжелая дверь».

Лицо актера просияло, и он ответил: — «А ведь знаете, Константин Сергеевич, всю скорбь от вашего неудовольствия мною я влил в камни мостовой. Я эти подлые камни не только рассматривал, я их ногами отталкивал и им кричал: «Что взяли, подлые! Ведь вот вижу вас, вижу! А уж маменьку, — так живу и ощущал. Теперь навеки запомню, как своего партнера собственными внутренними видениями заражать».

Среди общего веселого смеха закончились наши чудесные занятия.

### 3.

Я хочу поговорить с вами о задачах самого артиста, когда он приходит в театр. В

младенческой психологии артиста на первом месте стоит жажда присоединиться к общей творческой жизни театра. Жажда выходить на подмостки, чтобы поскорее начать отдавать то горячее чувство любви к сцене, которым трепещет сердце.

Все мысли сосредоточены на себе. Свое внутреннее художественное хозяйство заглохло, главным образом, мыслями как отдать свое горение, а не тем что, которое истинный артист должен передать зрителю от автора со сцены.

У артиста, влюбленного в себя, это как так и остается на всю жизнь главным вожаком в искусстве. Он скользит по идеям автора, в слове его занимает не заражающая сила воздействия на зрителя, а та форма личного обаяния, красоты и эффектов, с которыми артист подает слово. И подавая слово, он подает мысль: «Полубуйтесь мною, какой я красавец!».

Театральная задача артистов этого толка не имеет иной перспективы, кроме благополучия своей личной жизни, погони за славой и богатством. Идея автора только средство для выгодного подавания себя, и все внимание сосредоточено на таких мизансценах, которые давали бы возможность показать самое ценное, что артист считает своим козырем.

Для чего же нужно такое искусство стране, тому народу, единицей которого должен быть артист? Разве можно чувствовать себя связанным с Иваном сотысячным при таком внимании, которое несет в себе одну задачу: «Я в искусстве». Полная оторванность от масс — вот результат жизни того театра, который допустит в свои артистические кадры артистов такого рода.

Что я стараюсь пробудить в вас? Куда я стремлюсь повернуть ваше внимание? На чем сосредоточиваться? Я учу вас видеть в словах автора то единственное в спектакле, неизменное что, те идеи великих поэтов, которые вам надо воплотить, показать зрителю, как живой, а потому и пленительный образ. Раз артист вошел в живую жизнь роли, он уже становится убедительным для зрителя; и слово становится не условно формальным, а концентрирует в себе всю правду и веру, которые артист получил через невидимую зрителю киноленту своих внутренних видений. Слово для вас

будет жаждой передать зрителю смысл той живой роли, значение того человека сцены, за которого вы живете и который назначен автором для великого дела служения своему народу. Вот это и составит вашу, артиста-творца, задачу в каждом спектакле. Чувствуете ли вы, что здесь зарыта главная тайна не только вашего творчества, но и вашего успеха.

Если вы живете только задачами роли, ее сквозным действием и сверхзадачами роли и произведения. — ваше творческое состояние не будет достигнуто. Вы будете долго в артистическом самочувствии, будете мастером своего сценического дарования, все высоты техники будут у вас в повиновении, но... ум будет вести вас, а двери интуиции, с ее стихийным чувством творца сцены, вам не откроются.

Когда же вы сможете перейти из ступени мастерства, из артистического самочувствия в творческое состояние? Тогда, когда у вас сверх всех задач роли, пьесы, техники и психотехники сцены, появится еще и ваша человеческая задача: разделить, пережить и ввести в действие идеи автора, согреть их своим чувством и пробудить в зрителе новую энергию к жизни. Эту задачу назовем сверх-сверхзадачей актера.

Пока не станет вам близка и дорога сверх-сверхзадача спектакля, ваше поведение на сцене, не пронизанное насквозь этой целью, не сольется в гармоничный образ. Пока сердце не опозитизировало образ героя, пока вы не почувствовали счастья жить вот эти текущие творческие минуты, неся зрителю ток действенной силы, неся зов в прекрасное, у вас не может создаваться той глубочайшей перспективы, тех

горизонтов творчества, которые выносят ваше поведение на сцене за стены театра. Через живые сердца зрителей, тружеников своей страны, вы сливаетесь со своим народом. Только тогда, когда ваша сверх-сверхзадача станет атмосферой всего вашего творчества, вы и будете находить постоянно новые задачи в спектакле, будете двигаться вместе с жизнью вперед и отрешите в себе навсегда возможность что-то фиксировать как штамп.

У каждого актера свой секрет творчества, его подход к интуиции, его характер и возможности не могут стать моими. Но у всех актеров-творцов всегда есть общее в их творчестве: они легко и гибко создают свою веру и правду, в ней развивается их сверх-сверхзадача и легко воспламеняется их воображение для сценической жизни.

Теперь еще раз осознайте, какую услугу оказывает вам система в раскрепощении ваших творческих сил и способностей. Она помогает вам понять в себе ваши собственные силы, что дала вам природа, учит вас ими владеть и их отражать не только словом, как действием психическим, но и сливать в одно целое поведение физическое и психическое. Будучи раскрепощенными от всех зажимов, вы сумеете развернуть перед зрителем страницу чьей-то жизни, окрасив ее своей кровью, ритмом своей жизни и биением пульса своего сердца. Вы внесете в сознание зрителя силу противостоять злу. Ваше сценическое действие будет настолько убедительным, что зритель почувствует, что иначе и быть не может, что показанная ему сцена проведена именно так, как нужно по правде и верности всех подробностей самой жизни.