



М.А.Чехов

О ТЕХНИКЕ АКТЕРА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая книга есть “подгляд” творческого процесса. “Подгляд” начался много лет назад, еще в России, а затем продолжался в Латвии, Литве, Польше, Чехословакии, Австрии, Германии, Франции, Англии и Америке. Актеры и режиссеры всех типов, школ, направлений и калибров прошли перед моими глазами. Приведение в порядок, систематизация и упрощение накопившегося материала заняло целый ряд лет. В 1936 году miss Beatrice Straiht открыла в Англии (Devonshire, Dartington Hall) театральную школу, из которой, по ее замыслу, должен был образоваться театр. Там я, как руководитель школы, получил возможность произвести ряд ценных экспериментов. Перед войной школа была переведена в Америку. Там она превратилась в профессиональный театр (“Chekhov Players”). Дав несколько спектаклей на Broadway, театр стал разъезжать по штатам в качестве пионера принципов театрального искусства. Однако деятельность молодого театра прекратилась почти в самом начале — война отозвала на фронт многих молодых актеров труппы. Эксперименты еще продолжались некоторое время с актерами Broadway'a, но и из их среды большинство скоро тоже должны были уйти на фронт. Первоначальная версия этой книги была написана на английском языке. Незаменимое содействие оказали мне в этот период работы miss Dierdre Hurst, квалифицированная преподавательница предлагаемого в этой книге метода, mr. Hurd Hartfield и prof. Paul Marshall Allen. Этим лицам я приношу здесь свою

глубокую благодарность. Очень признателен Сергею Львовичу Бертенсону за его помощь по редактированию этой книги.

Особенно радостным долгом своим я считаю выразить благодарность Г.С.Жданову, работавшему со мной на протяжении многих лет. Его постановки, педагогическая деятельность и эксперименты, основанные на принципах, излагаемых в этой книге, оказали мне большую услугу. Идеи, вопросы и советы Г.С.Жданова были ценным вкладом в мой труд.

Г.С.Жданову, за его бескорыстную помощь, я и посвящаю эту книгу.

Hoollwood. 1945 г.
День окончания войны

ВООБРАЖЕНИЕ И ВНИМАНИЕ. **Первый способ репетирования**

Не то, что есть, побуждает к творчеству, но то, что может быть; не действительное, но возможное.

Рудольф Штейнер

Все моложе и моложе чувствует себя тот, кто вступает в мир воображения. Теперь он знает: это рассудок старил его душевно и делал таким негибким.

Р.Мейер

Образы фантазии живут самостоятельной жизнью

Вечер. После долгого дня, после множества впечатлений, переживаний, дел и слов вы даете отдых своим утомленным нервам. Вы садитесь, закрыв глаза или погасив в комнате свет. Что возникает из тьмы перед вашим внутренним взором? Лица людей, встреченных вами сегодня. Их голоса, их разговоры, поступки, движения, их характерные или смешные черты. Вы снова пробегаете улицы, минуете знакомые дома, читаете вывески... вы пассивно следите за пестрыми образами воспоминаний проведенного дня.

Но вот незаметно для вас самих вы выходите за пределы минувшего дня и в вашем воображении встают картины близкого или далекого прошлого. Ваши забытые, полузабытые желания, мечты, цели, удачи и неудачи встают перед вами. Правда, они не так точны, как образы воспоминаний сегодняшнего дня, они уже "подменены" кем-то, кто фантазировал над ними в то время, как вы "забыли" о них, но все же вы узнаете их. И вот среди всех видений прошлого и настоящего вы замечаете: то тут, то там проскальзывает образ совсем незнакомый вам. Он исчезает и снова появляется, приводя с собой других незнакомцев. Они вступают во взаимоотношения друг с другом, разыгрывают перед вами сцены, вы следите за новыми для вас событиями, вас захватывают странные, неожиданные настроения. Незнакомые образы вовлекают вас в события их жизни, и вы уже активно начнете принимать участие в их борьбе, дружбе, любви, счастье и несчастье. Воспоминания отошли на задний план — новые образы сильнее воспоминаний. Они заставляют вас плакать или смеяться, негодовать или радоваться с большей силой, чем простые воспоминания. Вы с волнением следите за этими откуда-то пришедшими, самостоятельной жизнью живущими образами, и целая гамма чувств пробуждается в вашей душе. Вы сами становитесь одним из них, ваше утомление прошло, сон отлетел, вы в приподнятом творческом состоянии.

Актер и режиссер, как и всякий художник, знают такие минуты. "Меня всегда

окружают образы, — говорит Макс Рейнгардт. “все утро, — писал Диккенс, — я сижу в своем кабинете, ожидая Оливера Твиста, но он все еще не приходит”. Гёте сказал: “Вдохновляющие нас образы сами являются перед нами, говоря: “Мы здесь!” Рафаэль видел образ, прошедший перед ним в его комнате, — это была Сикстинская мадонна. Микеланджело воскликнул в отчаянии: “Образы преследуют меня и понуждают ваять их формы из скал!”

Если бы современный актер захотел выразить старым мастерам свои сомнения по поводу их веры в самостоятельное существование творческих образов, они ответили бы ему: “Ты заблуждаешься, предполагая, что можешь творить исключительно из самого себя. Твой матерьялистический век привел тебя даже к мысли, что твое творчество есть продукт мозговой деятельности. Ее ты называешь вдохновением! Куда ведет оно тебя? Наше вдохновение вело нас за пределы чувственного мира. Оно выводило нас из узких рамок личного. Ты сосредоточен на самом себе. Ты копируешь свои собственные эмоции и с фотографической точностью изображаешь факты окружающей тебя жизни. Мы, следуя за нашими образами, проникли в сферы, для нас новые, нам дотоле неизвестные. Творя, мы познавали!”

Власть над образами

Но если в вас достаточно смелости, чтобы признать самостоятельное существование образов, вы все же не должны довольствоваться их случайной, хаотической игрой, как бы много радости она ни доставляла вам. Имея определенную художественную задачу, вы должны научиться властвовать над ними, организовывать и направлять их соответственно вашей цели. (Упражнения на внимание помогут вам в этом.) Тогда, подчиненные вашей воле, образы будут являться перед вами не только в вечерней тишине, но и днем, когда сияет солнце, и на шумной улице, и в толпе, и среди дневных забот.

Активно ждать .

Но вы не должны думать, что образы будут являться перед вами законченными и завершенными. Они потребуют немало времени на то, чтоб, меняясь и совершенствуясь, достичь нужной вам степени выразительности. Вы должны научиться терпеливо ждать. Леонардо да Винчи годы ждал, пока он смог закончить голову Христа в “тайной вечере”. Но ждать — не значит ли это пребывать в пассивном созерцании образов? Нет. Несмотря на способность образов жить своей самостоятельной жизнью, ваша активность является условием их развития.

Что же делаете вы в период ожидания? Вы *задаете вопросы* являющимся перед вами образам, как вы можете задавать их вашим друзьям. Весь первый период работы над ролью, если вы систематически проводите его, проходит в вопросах и ответах, вы спрашиваете, и в этом ваша активность в период ожидания. Меняясь и совершенствуясь под влиянием ваших вопросов, образы дают вам ответы, видимые вашему внутреннему взору.

Но есть два способа задавать вопросы. В одном случае вы обращаетесь к своему рассудку. Вы анализируете чувства образа и стараетесь *узнать* о них как можно больше. Но чем больше вы *знаете* о переживаниях вашего героя, тем меньше чувствуете вы сами.

Другой способ противоположен первому. Его основа — ваше воображение. Задавая вопросы, вы хотите увидеть то, о чем спрашиваете. Вы смотрите и ждете. Под вашим вопрошающим взглядом образ меняется и является перед вами как

видимый ответ. В этом случае он продукт вашей творческой интуиции. И нет вопроса, на который вы не могли бы получить ответа. Все, что может волновать вас, в особенности в первой стадии вашей работы: стиль автора и данной пьесы, ее композиция, основная идея, характерные черты действующих лиц, место и значение среди них вашей роли, ее особенности в основном и в деталях, — все это вы можете превратить в вопросы. Но, разумеется, не на всякий вопрос вы получите немедленный ответ. Образы часто требуют много времени, для того чтобы совершить необходимое им превращение. Если вы спросите, например, вашего героя, как входит он в первый раз на сцену в обстоятельствах, данных автором, вы, по всей вероятности, получите почти мгновенный ответ — образ “сыграет” перед вами свой выход. Но вы можете также спросить, каково отношение лица, которое вы должны изображать на сцене, к другому лицу в пьесе, и ответ может прийти уже не с такой быстротой. Могут понадобиться часы, а может быть, и дни. Вы увидите ряд сцен, моментов, мгновений, где все с большей и с большей ясностью ваш герой своим поведением, своей “игрой”, за которой вы следите вашим внутренним взором, шаг за шагом сделает ясным для вас свое отношение к другому лицу. На это вы должны дать ему время. Еще больше времени, несомненно, понадобится для того, чтобы вы могли. Например, “увидеть” ответ на вопрос: какова основная идея пьесы? В этом случае все образы (и в особенности главные) должны проделать сложное превращение и все они должны многократно “сыграть” перед вами одну сцену за другой, но ваш настойчивый вопрошающий взгляд заставит их постепенно прийти к двум, трем сценам (а может быть, и всего к одной), когда перед вами вспыхнет основная идея пьесы в образах этих двух, трех сцен в поведении героев, в нескольких фразах, которые они произносят в этих сценах. Так, день за днем, путем вопросов и ответов будет осуществляться ваша художественная цель и созревать задуманное вами произведение.

“Видеть” внутреннюю жизнь образа.

По мере того как вы будете прорабатывать и укреплять ваше воображение, в вас возникает чувство, которое можно выразить словами: то, что я вижу моим внутренним взором, те художественные образы, которые я наблюдаю, имеют, подобно окружающим меня людям, внутреннюю жизнь и внешние ее проявления. С одной только разницей: в обыденной жизни за внешним проявлением я могу не увидеть, не угадать внутренней жизни стоящего передо мной человека. Но художественный образ, предстоящий моему внутреннему взору, открыт для меня до конца со всеми его эмоциями, чувствами и страстями, со всеми замыслами, целями и самыми затаенными желаниями. Через внешнюю оболочку образа я “вижу” его внутреннюю жизнь.

Микеланджело, создавая своего Моисея, “видел” не только мускулы, волны волос на бороде и складки одежды — он видел *внутреннюю мощь* Моисея, создавшую эти мускулы, вены, складки и композицию ритмически падающих волос. Леонардо да Винчи терзали образы его фантазии своей пламенной внутренней жизнью. Он говорил: где наибольшая сила чувств, там и наибольшее мученичество.

Внимание .

По мере того как путем систематических упражнений вы развиваете свое воображение, оно становится все более гибким и подвижным. Образы вспыхивают и сменяют друг друга со все возрастающей быстротой. Это может привести к тому, что вы будете терять их раньше, чем они успеют воспламенить

ваше творческое чувство. Вы должны обладать достаточной силой, чтобы быть в состоянии остановить их движение и держать их перед вашим внутренним взором так долго, как вы этого захотите. Сила эта есть способность сосредоточивать свое внимание. Все мы обладаем ею от природы, и без нее мы не могли бы выполнить ни одного даже самого незначительного повседневного действия (за исключением действий привычных). Но сила концентрации, которой мы пользуемся в обыденной жизни, недостаточна для актера с развитым воображением. От этой силы в значительной мере зависит и продуктивность изображения. Вы должны развить ее в себе. Успех этого развития будет зависеть столько же от упражнений, сколько и от правильного понимания природы и сущности внимания.

Внимание есть процесс

Что переживает душа в момент сосредоточения? Если вам случалось наблюдать себя в такие периоды вашей жизни, когда вы в течение дней и недель с нетерпением ждали наступления важного для вас события или встречи с человеком желанным и любимым, вы могли заметить, что наряду с вашей обыденной жизнью вы вели еще и другую — внутренне деятельную и напряженную. Что бы вы ни делали, куда бы ни шли, о чем бы ни говорили — вы непрестанно представляли себе ожидаемое вами событие. Даже и тогда, когда сознание ваше отвлекалось заботами повседневной жизни, вы в глубине души не прерывали связи с ним. Внутренне вы были в непрестанно деятельном состоянии. Эта *деятельность* и есть внимание. Рассмотрим ее подробнее.

В процессе внимания вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы *держите* незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы *притягиваете его к себе*. В-третьих, *сами устремляетесь к нему*. В-четвертых, вы *проникаете в него*.

Все четыре действия, составляющие *процесс* внимания совершаются одновременно и представляют собой большую душевную силу. Процесс этот не требует физического усилия и протекает целиком в области души. Даже в том случае, когда объектом вашего внимания является видимый предмет и вы принуждены физически пользоваться вашим зрением, все же процесс сосредоточения внимания лежит за пределом физического восприятия зрением, слухом или осязанием. Часто упражнения не внимание ошибочно строятся на напряжении физических органов чувств (зрения, слуха, осязания и т.д.), вместо того чтобы рассматривать физическое восприятие как ступень, лишь предшествующую процессу внимания. В действительности органы внешних чувств *освобождаются* в тот момент, как начался процесс внимания. Ожидая предстоящего события, то есть будучи сосредоточены на нем, вы можете, как я уже сказал выше, днями и неделями вести вашу повседневную жизнь, свободно пользуясь вашими органами чувств: внимание протекает за их пределами. И даже (вы заметите это при дальнейших упражнениях) чем меньше напряжены органы ваших чувств, тем скорее вы достигаете сосредоточения внимания и тем значительнее его сила.

Едва ли следует говорить о том, что объектом внимания может быть все, что доступно сфере вашего сознания: как образ фантазии, так и конкретный физический предмет, как событие прошлого, так и будущего.

Внимание. Упражнение 1.

Выберите простой предмет. Рассмотрите его. Чтобы избежать “гляденья” на предмет — опишите для себя его внешний вид.

Проделайте внутренне (психологически) все четыре действия, составляющие процесс внимания: *держите* предмет, *притягивайте* его к себе, *устремляйтесь* к нему, *проникайте* в него, как бы стараясь слиться с ним. Каждое из этих действий проделайте сначала отдельно, потом вместе, соединяя по два, по три и т.д.

продолжайте упражнение, следя за теми, чтобы ни органы ваших чувств, ни мускулы тела не напрягались излишне.

Меняйте объекты вашего внимания в такой последовательности:

Простой, видимый предмет.

1. Звук.

2. Человеческая речь.

3. Простой предмет, вызванный в воспоминании.

4. Звук, вызванный в воспоминании.

5. Человеческая речь (слово или одна фраза), вызванная в воспоминании.

6. Образ человека, которого вы хорошо знаете, вызванный в воспоминании.

7. Образ, взятый из пьесы или литературы.

8. Образ фантастического существа, пейзажа, архитектурной формы и т.п., созданный вами самими.

9. Упражняйтесь до тех пор, пока внимание с его четырьмя действиями не станет для вас легко выполнимым *единым* душевным актом.

Сосредоточив внимание на объекте, начните одновременно выполнять простые действия, не имеющие к объекту внимания прямого отношения: держа, например, в сфере внимания образ человека, в данный момент отсутствующего, начните убирать комнату, приводить в порядок книги, поливать цветы или делать любое легко выполнимое действие. Постарайтесь уяснить себе при этом, что *процесс* внимания *протекает в душевной сфере и не может быть нарушен внешними действиями, одновременно с ним совершаемыми*.

Следите, чтобы внимание по возможности не прерывалось не доводите себя до утомления, в особенности вначале. Регулярность в упражнениях (два-три раза в день) важнее, чем их длительность. Время от времени возвращайтесь к первоначальным, более простым упражнениям.

Последствия развития внимания.

Овладев техникой внимания, вы заметите, что все ваше существо оживет, станет активным, гармоничным и сильным. Эти качества проявятся и на сцене во время игры. Бесформенность и расплывчатость исчезнут, и ваша игра получит большую убедительность.

Одновременно с упражнениями на внимание делайте и упражнения на воображение.

Воображение и внимание. Упражнение 2.

Начните упражнение с простых воспоминаний (предметы, люди, события).

Старайтесь восстановить возможно больше деталей. Рассматривайте вызванный в памяти объект, по возможности не отвлекая вашего внимания.

Выберите небольшую законченную сцену из хорошо знакомой вам пьесы.

Проиграйте ее несколько раз в вашем воображении поставьте перед действующими лицами ряд задач (вопросов) общего характера, например: ярче выявить ту или иную черту характера; полнее отразить атмосферу сцены; усилить или ослабить то или другое чувство; сыграть сдержанно, сыграть темпераментно; ускорить или замедлить темп сцены и т.п. проследите изменения, которые

произойдут в игре актеров под влиянием ваших вопросов. Возвратитесь к той же сцене на следующий день. Снова просмотрите ее. Изменения в связи с вашими вопросами могут оказаться значительно больше, чем накануне. *Оцените самостоятельную обработку образами ваших вопросов.* Поставьте новые вопросы или повторите прежние и ждите результата на следующий день.

При многократном просмотре сцены не пренебрегайте теми “советами”, которые образы будут давать вам по их собственной инициативе. Меняясь и влияя друг на друга, они могут вдохновить вас на новые идеи, вызвать новые чувства и привести к непредвиденным вами средствам выразительности. Принимайте или отвергайте их, но не держитесь деспотически за ваши первоначальные желания.

Перейдите к работе над икрой актеров в деталях. Спрашивайте их о мельчайших нюансах: о взгляде, движении руки, паузе, вздохе, о мимолетном чувстве, желании, страсти, мысли и т.п. Задав вопрос, следите за реакцией на него.

Если под влиянием ответов вы почувствуете, что в вас вспыхнуло творческое состояние, что вы сами хотите сыграть тот или иной момент, — ПРЕКРАЩАЙТЕ УПРАЖНЕНИЯ И ОТДАВАЙТЕСЬ ТВОРЧЕСКОМУ ИМПУЛЬСУ. Конечная цель всякого упражнения (как и всего предлагаемого метода) есть пробуждение творческого состояния, умение вызвать его произвольно.

/Я специально выделил предыдущий абзац, и — особо — ЭТИ СЛОВА и призываю время от времени к нему возвращаться всех, кто хочет освоить эту замечательную методику. А поскольку сам я не есть истина в последней инстанции, и читатель имеет полное право хмыкнуть скептически: мол, какой-то неведомый Нагле меня к чему-то призывает, тоже мне Гракх нашелся, — подопрусь авторитетом. Прекрасно помню, как Георгий Семенович Жданов на своем московском семинаре, который мне посчастливилось посещать, упорно и постоянно подчеркивал эту мысль. Спустя тридцать с лишним лет после смерти Михаила Чехова, его верный друг и соратник, со-создатель “системы Чехова” утверждал, что именно здесь заложена центральная мысль “системы”, ее квинтэссенция. А именно: “система” — лишь инструмент, призванный вызвать “инспирацию”, как Георгий Семенович назвал вдохновение, инструмент — и только. “А как много я видел, — говорил он, — актеров, “игравших систему”. Такие актеры не имеют никакого отношения к Михаилу Александровичу и его учению”. Не поручусь за дословность, цитирую на слух и по памяти, но смысл слов был именно такой! — И.Н.

Спустя много лет того, как вышецитированный текст висит на сайте, хочу добавить некий постскрипум.

Было два последствия, имевших к этому отношение.

1) *Игра с Михалычем, которую вы можете лицезреть на этом сайте (см. ссылку в конце этой страницы). Она явилась неким логическим завершением данной вставки в чеховский текст, которая появилась уже не помню почему, но явно как результат некоего эмоционального порыва.*

2) *Как-то от нечего делать набрал в каком-то браузере “нагле” и нашел весь этот текст в цельностянутом виде: стянувшие (да тяните, не жалко, замечательно, что гениальные мысли делаются достоянием масс!) не удосужились даже вычитать то, что стянули и убрать мою “самонадеятельность”. Прикольно и поучительно: изучайте то, что скачали, пока оно у вас еще на локальном компу. А то ведь потом стыда не оберешься.../* Переходите к упражнениям, развивающим гибкость вашего воображения.

Возьмите образ, рассмотрите его в деталях и затем заставьте его превратиться в другой: молодой человек постепенно превращается в старого и наоборот;

молодой побег развивается в большое ветвистое дерево; зимний пейзаж превращается в весенний, летний, осенний и снова зимний и т.п. То же с фантастическими превращениями: заколдованный замок постепенно превращается в бедную избу и наоборот; старуха нищенка превращается в красавицу ведьму; волк — в царевича, царевна — в лягушку и т.п. Продолжайте это упражнение с образами, находящимися в движении: рыцарский турнир; пламя лесного пожара; возбужденная толпа; бал; фабрика; железнодорожная станция и т.п.

Следующая стадия упражнения: через внешние проявления образа увидеть его внутреннюю, интимную жизнь. Например: король лир в пустыне; король Клавдий в сцене молитвы; Орлеанская Дева в момент откровения; муки совести Бориса Годунова; восторги и отчаяния Дон Кихота и т.п. Наблюдайте образы, пока они не пробудят ваших творческих чувств. Не торопите результатов.

Теперь вам следует научиться *отказываться* от первых созданных вами образов, добиваясь все более совершенных. Держась боязливо за уже созданный вами, хотя бы и хороший, образ, вы не найдете лучшего. Лучший образ всегда готов вспыхнуть в воображении, если вы имеете смелость отказаться от предыдущего. Проработайте в деталях образ из пьесы, литературы или истории. Изучите его. Откажитесь от него и начните всю работу сначала. Если вы заметите, что лучшие черты первого образа продолжают жить в вашем воображении, вливаясь во второй образ, примите их проработав второй образ, откажитесь и от него, сохранив его лучшие черты. Делайте это упражнение все с тем же образом, пока это доставляет вам художественное удовлетворение.

Начните сами создавать и прорабатывать в деталях образы людей и фантастических существ.

Репетировать в воображении.

Хорошо развитое, подчиненное вашей воле воображение может стать для вас одним из самых продуктивных способов репетирования. Еще до того как началась ваша регулярная работа на сцене с партнерами, вы сможете систематически проигрывать вашу роль исключительно в воображении. Положительная сторона таких репетиций заключается в том, что без фактического участия вашего тела и голоса, без внешних затруднений, связанных с партнерами и мизансценами, вы можете целиком отдаться игре, как вам подсказывает ваша творческая интуиция. Но и позднее, уже во время работы с режиссером и партнерами, вы можете в часы, свободные от общих репетиций, продолжать вашу игру в воображении. Теперь вы вносите в нее советы и указания режиссера, мизансцены и игру ваших партнеров. И хотя то, чего вы можете достигнуть, играя таким образом, может оказаться неизмеримо богаче и тоньше всего, чего вы можете достигнуть, репетируя на сцене, однако многое из того, что вам удалось создать в воображении, перейдет постепенно и в вашу фактическую игру на сцене. Благодаря тому что ваше тело, оставаясь пассивным и свободным в то время. Как вы репетируете в воображении, получает тонкие импульсы, исходящие из ваших переживаний, оно прорабатывается не меньше. Чем во время репетиций на сцене. Оно готовится стать телом вашего образа, усваивает его характер и манеру движений. Пробужденные вашим воображением творческие чувства, проникая в тело, как бы ваяют его изнутри.

АТМОСФЕРА

Второй способ репетирования

Дух в произведении искусства — это его идея. Душа — атмосфера. Все же, что видимо и слышимо, — его тело.

Атмосфера .

Я едва ли ошибусь, если скажу, что среди актеров существует два различных представления о сцене, на которой они проводят большую часть своей жизни. Для одних — это постое пространство. Время от времени оно заполняется актерами, рабочими, декорацией и бутафорией. Для них все, что появляется на сцене, видимо и слышимо. Другие знают, что это не так. Они иначе переживают сцену. Для них это маленькое пространство — целый мир, насыщенный атмосферой, такой сильной и притягательной, что они нелегко могут расстаться с ней и часто проводят в театре больше времени, чем это нужно, до и после спектакля. А старые актеры даже не раз проводили ночи в пустых темных уборных, за кулисами или на сцене, освещенной дежурной лампочкой, как трагик в чеховском “Калхасе”. Все, что было пережито ими за многие годы, приковывает их к этой сцене, всегда наполненной невидимым чарующим содержанием им нужна эта атмосфера театра. Она дает им вдохновение и силу на будущее. В ней они чувствуют себя артистами, даже когда зрительный зал пуст и тишина царит на ночной сцене.

И не только театр, но и концертный зал, и цирк, и балаган, и ярмарка исполнены волшебной атмосферой. Она одинаково волнует и актера и зрителя. Разве не ходит публика, в особенности молодая, в театр часто только для того, чтобы побыть в этой атмосфере нереальности?

Атмосфера связывает актера со зрителем.

Тот актер, который сохранил (или вновь приобрел) чувство атмосферы, хорошо знает, какая неразрывная связь устанавливается между ним и зрителем, если они охвачены одной и той же атмосферой. В ней зритель сам начинает *играть* вместе с актером. Он посылает ему через рампу волны сочувствия, доверия и любви. Зритель не мог бы сделать этого без атмосферы, идущей со сцены. Без нее он оставался бы в сфере рассудка, всегда холодного, всегда отчуждающего, как бы тонка ни была его оценка техники и мастерства игры актера. Вспомните, как часто актеру приходится прибегать к разного рода трюкам в надежде привлечь внимание публики. Спектакль возникает из взаимодействия актера и зрителя. Если режиссер, актер, автор, художник (и часто музыкант) создали для зрителя атмосферу спектакля — он не может не участвовать в нем.

Атмосфера в повседневной жизни.

Актер, умеющий ценить атмосферу, ищет ее и в повседневной жизни. Каждый пейзаж, каждая улица, дом, комната имеют для него свою особую атмосферу. Иначе входит он в библиотеку, в госпиталь, в собор и иначе — в шумный ресторан, в гостиницу или музей. Он, как чувствительный аппарат, воспринимает окружающую его атмосферу и слушает ее, как музыку. Она меняет для него ту же мелодию, делая ее то мрачной и темной, то полной надежд и радости. Тот же знакомый ему пейзаж “звучит” для него иначе в атмосфере тихого весеннего утра или в грозу и бурю. Много нового узнает он через это звучание, обогащая свою душу и пробуждая в ней творческие силы. Жизнь полна атмосфер, то только в театре режиссеры и актеры слишком часто склонны пренебрегать ею.

Атмосфера и игра.

Замечали ли вы, как непроизвольно меняете вы ваши движения, речь, манеру держаться, ваши мысли, чувства, настроения, попадая в сильную, захватившую вас атмосферу? И если вы не сопротивляетесь ей, влияние ее на вас возрастает. Так в жизни, так и на сцене. Каждый спектакль отдаваясь атмосфере, вы можете наслаждаться новыми деталями в вашей игре. Вам не нужно боязливо держаться за приемы прошлых спектаклей или прибегать к клише. Пространство, воздух вокруг вас, исполненные атмосферой, поддерживают в вас живую творческую активность. Вы легко убедитесь в этом, проделав в вашем воображении простой опыт. Представьте себе сцену, известную вам из литературы или из истории. Пусть это будет, например, сцена взятия Бастилии. Вообразите себе момент, когда толпа врывается в одну из тюремных камер и освобождает заключенного. Всмотритесь в характеры и типы мужчин и женщин. Пусть эта созданная вашим воображением сцена предстанет перед вами с возможной яркостью. Затем скажем себе: толпа действует под влиянием атмосферы *крайнего возбуждения, опьянения силой и властью*. Все вместе и каждый в отдельности охвачен этой атмосферой. Вглядитесь в лица, движения, в группировки фигур, в темп происходящего, вслушайтесь в крики, в тембры голосов, всмотритесь в детали сцены, и вы увидите, как все происходящее будет носить на себе отпечаток атмосферы, как она будет диктовать толпе ее действия. Измените несколько атмосферу и просмотрите ваш "спектакль" еще раз. Пусть прежняя возбужденная атмосфера примет характер *злой и мстительной*, и вы увидите, как она отразится в движении, действиях, взглядах и криках толпы. Снова измените ее. Пусть *гордость, достоинство, торжественность* момента охватят участников сцены, и вы снова увидите, как сами собой изменятся фигуры, позы, группировки, голоса и выражения лиц в толпе. То, что вы проделали в вашем воображении, вы как актер можете делать и на сцене, пользуясь атмосферой как источником вдохновения.

Две атмосферы.

Две различные атмосферы не могут существовать одновременно. Одна (сильнейшая) побеждает или видоизменяет другую. Представьте себе старинный заброшенный замок, где время остановилось много веков назад и хранит невидимо бывшие деяния, думы и жизнь своих забытых обитателей. Атмосфера тайны и покоя царит в залах, коридорах, подвалах и башнях. В замок входит группа людей. Извне они принесли с собой шумную, веселую, легкомысленную атмосферу. С ней тотчас же вступает в борьбу атмосфера замка и либо побеждает ее, либо исчезнет сама. Группа вошедших людей может принять участие в этой борьбе атмосфер. Своим настроением и поведением они могут усилить одну и ослабить другую, но удержать их обе одновременно они не могут. Борьбу атмосфер и неизбежную победу одной из них надо признать сильным средством художественной выразительности на сцене.

Объективная атмосфера и субъективные чувства.

Между индивидуальными чувствами актера на сцене и окружающей его атмосферой (несмотря на то, что они одинаково относятся к области чувств) все же существует коренное различие. В то время как личные чувства *субъективны*, атмосферу надо признать явлением *объективным*. Возьмем тот же пример. Люди,

вошедшие в замок, кроме общей атмосферы веселья внесли с собой и целый ряд индивидуальных чувств. Она была до его появления и будет после того, как он покинет замок.

Субъективные чувства в человеке и объективная атмосфера вне его настолько самостоятельны по отношению к друг другу, что человек, пребывая в чуждой ему атмосфере, все же может удержать в себе свое личное чувство. Атеист, например, может сохранить свое скептическое чувство в атмосфере религиозного благоговения, или человек, окруженный веселой и радостной атмосферой, — переживать личное глубокое горе.

В то время как две враждующие друг с другом атмосферы не могут существовать одновременно, индивидуальные чувства и противоположная им атмосфера не только могут уживаться вместе, но они создают обычно эффектные моменты на сцене, доставляя зрителю эстетическое удовлетворение. Между индивидуальным чувством и атмосферой, если они противоречат друг другу, происходит такая же борьба, как и между двумя враждующими атмосферами. Эта борьба создает напряжение сценического действия, привлекая внимание зрителя. Если борьба разрешается победой атмосферы над индивидуальным чувством или наоборот, победившая сторона возрастает в силе и публика получает новое художественное удовлетворение как бы от разрешившегося музыкального аккорда. Само собой разумеется. Когда индивидуальные чувства *действующего лица* на сцене находятся в конфликте с общей атмосферой, *актер*, как исполнитель роли, в полной мере сознает и переживает эту атмосферу. Он целиком включен в нее. Если бы это было не так, как мог бы он убедительно, с художественной правдивостью и тактом передать *конфликт действующего лица* с господствующей на сцене атмосферой?

Постепенное зарождение атмосферы или ее внезапное появление, ее развитие, борьба, победа или поражение, вариации ее оттенков, ее взаимоотношения с индивидуальными чувствами действующих лиц и пр. — все это сильные средства сценической выразительности, которыми не должны пренебрегать ни актер, ни режиссер. Даже в тех случаях, когда атмосфера вовсе не дана в пьесе или только слабо намечена, режиссер и актеры должны сделать все, чтобы или создать ее, или развить намек, данный автором.

Атмосфера и содержание.

Хотя атмосфера и относится к области объективных чувств, однако ее значение и задача в искусстве выходят за пределы этой области. Актеры, принимающие и любящие атмосферу на сцене, знают, что значительная часть *содержания* спектакля не может быть передана зрителю никакими иными средствами выразительности, кроме атмосферы. Ни слова, произносимые актером со сцены, ни его действия не выразят того, что живет в атмосфере. Спросите себя, как вы, сидя в зрительном зале, воспримете содержание одной и той же сцены, сыгранной перед вами один раз без атмосферы и другой раз — с атмосферой? В первом случае вы ясно *поймете* рассудком смысл виденной сцены, но едва ли глубоко проникнете в ее психологическое содержание. Во втором — ваше восприятие будет более глубоким по своему психологическому значению. Вы не только поймете содержание сцены, вы *почувствуете* его. Такое восприятие может пробудить в вашей душе ряд вопросов, догадок и проблем, ведущих далеко за пределы рассудочной ясности. Каково, например, содержание первой сцены “Ревизора” без атмосферы? Взятчики чиновники обсуждают, как встретить ревизора, чтобы избежать наказания. Иначе явится вам это содержание, воспринятое через атмосферу катастрофы, почти мистического ужаса,

подавленности, заговора и пр. Не только тонкости души грешника (и притом русского грешника!), осмеянные Гоголем, встанут перед вами, но и городничий и чиновники превратятся для вас в символы и, оставаясь живыми людьми, получают общечеловеческое значение. И гоголевский эпиграф к комедии: “На зеркало неча пенять, коли рожа крива” — станет для вас *переживанием*, волнующим и смешным. Или, может быть, предостерегающим и страшным: как оно было для Щепкина: “что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей горба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что, по Именному Высшему повелению, он послан, и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад”/Эти слова произносит Первый комический актер в “Развязке “Ревизора” Гоголя./ или представьте себе Ромео, говорящего Джульетте слова любви, без той атмосферы, которая может окружать двух любящих. Вы увидите, что хотя вы и будете наслаждаться шекспировским стихом, но что-то все же ускользнет от вас из самого содержания. Что же это? Не сама ли *любовь*? Разве вы как зритель никогда не переживали того особого состояния, когда, следя за сценой, разыгрываемой перед вами без атмосферы, вы как бы глядите в *психологически пустое пространство*? Наверное, вы встречали и такие случаи, когда неверная атмосфера искажала содержание происходящего на сцене. Я видел представление “Гамлета, где в сцене сумасшествия Офелии актерам “посчастливилось” создать атмосферу *легкого испуга*. Сколько произвольного юмора было в движениях, словах, взглядах, во всем поведении бедной Офелии благодаря этой атмосфере! И непонятно было, зачем понадобилась Шекспиру эта поверхностная, ничего не говорящая, выпадающая из стиля трагедии сцена. Так глубоко связано *содержание* пьесы с ее атмосферой.

Внутренняя динамика атмосферы.

Атмосфера не есть состояние. Но *действие, процесс*. Внутренне она живет и движется непрестанно. Попробуйте пережить, например, атмосферу радости как действие, и вы убедитесь, что в ней живет *жест* раскрытия, распространения, расширения. Подавляющую атмосферу вы воспримете, наоборот, как жест сжатия, закрытия, давления. Это — воля атмосферы. Она побуждает и вашу волю к действию, к игре. В таких атмосферах, как ненависть, восторг, героизм, катастрофа, паника, их внутренняя динамика, воля очевидны. Но как обстоит дело с такими атмосферами, как, например, тишина заброшенного кладбища, покой летнего вечера, молчаливая тайна лесной чащи? В этих случаях динамика не так очевидна, и тем не менее для тонко чувствующего актера она имеется и здесь. *Не* актер или человек, не одаренный художественной натурой, останется пассивным в атмосфере тихой лунной ночи. Но актер, отдавшись ей, скоро почувствует в своей душе зарождение творческой активности. Образы, вызванные из тишины, станут один за другим возникать перед ним. Следя за ними все с большей активностью, он сам начнет принимать участие в их жизни. Динамику лунной ночи он превратит в события, существа, слова и движения. Уют теплой комнаты в доме Джона Пирибнгля (“Сверчок на печи” Диккенса) — не он ли вызвал к жизни и упрямый чайник, и фею, и малютку, и Тилли Слоубой? Всякая атмосфера, если вы только пожелаете активно отдаться ей и слить вашу волю с ее волей, заставит вас действовать, пробудит ваше воображение и воспламенит чувство.

Миссия атмосферы.

Известно, что искусство вообще относится к сфере чувств, мы сделаем хорошее сравнение, если скажем, что атмосфера есть _сердце всякого художественного произведения, и следовательно, всякого спектакля. Чтобы лучше охарактеризовать миссию атмосферы, я предложу сравнение.

Человек есть существо трехчленное: в нем гармонически сочетаются, влияя друг на друга, мысли (образы), чувства волевые импульсы. Представьте на минуту такое человеческое существо, у которого функция чувств отсутствует вовсе и только мысли и воля пробуждены к жизни. Какое впечатление получите вы от такого существа? Оно предстанет перед вами как разумная, необыкновенно тонкая и сложная *машина*. Но это уже не будет человек. Мысли и воля, если они приходят во взаимодействие *непосредственно*, без того чтобы их пронизывали и соединяли чувства, опускаются на ступень *ниже* человеческой. Возникает тенденция к разрушению. В примерах нет недостатка, их можно найти в личной, общественной, политической и исторической жизни. Так же точно и в искусстве вообще и в театре в частности. Спектакль, лишенный атмосферы, неизбежно носит на себе отпечаток *механичности*. Зритель может рассуждать о таком спектакле, понимать его, ценить его технические совершенства, но он останется холодным — спектакль будет “бессердечным” и не сможет захватить его целиком. Очевидность сказанного часто затемняется тем, что индивидуальные чувства актеров, вспыхивая на сцене то тут, то там, как бы заменяют собой атмосферу. Правда, иногда чувства актера так сильны и заразительны, что они вызывают и атмосферу, но это есть всегда лишь счастливая случайность и на ней нельзя строить сценических принципов. Отдельные актеры с их чувствами — не больше как части целого. Они должны быть объединены и сгармонизованы, и объединяющим началом в этом случае является атмосфера спектакля. В материалистически-рассудочную эпоху, как наша, люди стыдятся чувств, боятся иметь их и нелегко соглашаются признать атмосферу как самостоятельно существующую область чувств. Но если отдельный человек еще может иметь иллюзию жизни без чувств, то искусство умрет, когда чувства перестанут проявляться через него. Произведение искусства должно иметь *душу*, и эта душа есть атмосфера. Великая миссия актера: спасти душу театра и тем самым спасти будущий театр от механизации.

Упражнение 3.

Представьте себе *пространство* вокруг вас наполненным атмосферой (как оно может быть наполнено светом или запахом). Представляйте вначале простые, спокойные атмосферы, например: уют, благоговение, одиночество, предчувствие (радостное или печальное) и т.п. не прибегайте ни к каким отвлекающим ваше внимание воображаемым обстоятельствам, якобы создающим данную атмосферу. Представляйте себе непосредственно то или иное чувство разлитым вне вас в вашем окружении. Продолжайте это с целым рядом различных атмосфер. Выберите одну атмосферу. Сделайте легкое движение рукой *в гармонии с окружающей вас атмосферой*. Повторяйте это простое движение, пока вы не почувствуете: ваша рука *пронизана* атмосферой и в движении своем выражает и отражает ее.

Остерегайтесь возможных ошибок; не “играйте” вашим движением атмосферу. Повторяя упражнение, терпеливо ждите результатов. Ваше чутье подскажет вам правильный путь. Не старайтесь также почувствовать атмосферу.

Представляйте себе ее с возможной ясностью. Когда она появится в вашем окружении — вы почувствуете ее. Она пробудит также постепенно ваши индивидуальные чувства.

Перейдите к более сложным движениям: встаньте, сядьте, лягте, возьмите предмет, положите его и т.п. Добивайтесь тех же результатов, что и в предыдущем случае.

Произнесите одно слово (сначала без движения) в созданной вами атмосфере. Следите за тем, чтобы оно прозвучало в гармонии с ней. Произнесите короткую фразу в определенной атмосфере. Соедините эту фразу с соответствующим ей простым движением. Прodelайте это упражнение в различных атмосферах.

Снова проделайте все вариации описанного выше упражнения с такими атмосферами, как экстаз, отчаяние, паника, ненависть, пламенная любовь и т.п. перейдите к следующему варианту упражнения. Окружите себя атмосферой.

Вживитесь в нее. Найдите простое движение, *органически вытекающее из атмосферы*. Прodelайте его несколько раз. Перейдите к более сложному движению, исходя из той же атмосферы. Выполните простое бытовое действие. Присоедините к нему слова. Сделайте их более сложными и продолжайте упражнение, пока оно не примет вид законченной импровизации.

Создайте вокруг себя атмосферу и, побыв в ней некоторое время. Вызовите в своей памяти соответствующие ей образы из жизни. Атмосфера *душевного холода*, например, может вызвать образ официального учреждения и т.п.

Читайте пьесы и литературные произведения, интуитивно (не рассудочно) определяя атмосферы, сменяющие одна другую. Создайте мысленно “*партитуру*” следующих одна за другой атмосфер.

Вживаясь в различные атмосферы, старайтесь осознать динамику, волю каждой из них. Начните двигаться в гармонии с этой динамикой. Постепенно усложняя ваши движения, перейдите к импровизации.

Если вы упражняетесь не один, делайте импровизации двоякого рода:

1. Все участники, охваченные определенной атмосферой, живут индивидуальными чувствами, *родственными* атмосфере.

2. Один из участников живет чувствами, *противоположными* общей атмосфере.

С группой партнеров приготовьте небольшой отрывок. При работе над ним старайтесь исходить из атмосферы не только в игре, но и в выборе мизансцен. Обсудите с партнерами возможные декорации, свет и сценические эффекты, соответствующие атмосфере отрывка.

Старайтесь в повседневной жизни замечать атмосферы, в сферу которых вы вступаете. Слушайте их, как музыку.

Атмосфера как способ репетирования.

Наряду с воображением атмосфера становится для вас вторым способом репетирования.

Живя в атмосфере пьесы или сцены, вы будете открывать в них все новые психологические глубины и находить новые средства выразительности. Вы будете чувствовать, как гармонично растет ваша роль и устанавливается связь между вами и вашими партнерами. Когда в течение репетиции атмосферы действительно будет вдохновлять вас, вы переживете счастливое чувство: вас ведет невидимая рука, чуткий, мудрый, правдивый “режиссер”! и много эгоистического, мешающего творческой работе волнения, много ненужных усилий отпадут сами собой, когда вы доверитесь вашему “невидимому режиссеру”. Вы можете организовать целый ряд репетиций, где, как с музыкальной партитурой в руках, вы пройдете по всей пьесе, переходя от одной атмосферы к другой.

При составлении такой партитуры нет надобности считаться с делением пьесы на сцены или акты — одна и та же атмосфера может охватывать много сцен или меняться несколько раз в одной и той же сцене.

Организованная таким образом работа приведет вас к тому, что ни вам, ни вашим партнерам не нужно будет ждать случайно пришедшего настроения. Оно по вашему желанию будет возникать в качестве атмосферы.

Но еще до того, как вы приступили к репетициям на сцене, уже при первом знакомстве с ролью и пьесой вашу душу охватит *общая* атмосфера. Вы переживете ее как род *предвидения* вашего будущего сценического произведения *в целом*. Всякий художник знаком с этой первой, радостной стадией зарождения своего будущего создания в волнующей его атмосфере. Часто писатель, поэт или композитор начинают свою творческую работу, побуждаемые желанием воплотить атмосферу, внезапно пришедшую к ним. Еще нет, может быть, ни ясной темы, ни ясных очертаний образов в этой атмосфере, но художник знает: в глубине его подсознания уже началась работа. И только постепенно, один за другим, появляются образы; они исчезают, снова появляются, меняются, действуют, ищут и находят друг друга. Завязывается интрига, выясняется тема, создается план, вырисовываются детали. Так постепенно и *общей* атмосферы возникает сложное целое.

Вы много теряете, если, недооценивая эту первую творческую стадию — жизнь в общей атмосфере, — сосредоточиваете свое внимание исключительно на работе над деталями вашей роли. Как зерно невидимо заключает в себе все будущее растение, так и атмосфера скрывает в себе все будущее вашего произведения. Но, как и зерно, она не может принести плода раньше времени. Игнорируя период радостного пребывания в общей атмосфере, вы неизбежно уродуете свою роль, как уродуете растение, с первых же дней лишая его света, тепла, влаги.

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЧУВСТВА **ДЕЙСТВИЯ С ОПРЕДЕЛЕННОЙ ОКРАСКОЙ** **Третий способ репетирования**

Истинные творческие чувства не лежат на поверхности души. Вызванные из глубин подсознания, они поражают не только зрителя, но и самого актера.

Действия с определенной окраской.

Я описал атмосферу как объективные чувства, принадлежащие скорее спектаклю, чем актеру. Теперь я хочу сказать об *индивидуальных* чувствах, возникающих в душе самого актера.

Как я уже упомянул выше, атмосфера способна пробуждать творческие чувства актера. Но есть и другой путь, которым вы можете проникнуть к вашим чувствам, не насилуя их и не подвергая рассудочному анализу. Следуйте за мной, практически выполняя то, о чем я буду просить вас. Я попробую предложить вам технический прием для пробуждения ваших творческих чувств.

Поднимите и опустите руку. Что вы сделали? Вы выполнили простое физическое *действие*, сделали простой *жест*. И вы сделали его без труда. Почему? Потому что он, как всякое *действие*, находится в вашей воле. Теперь я попрошу вас снова произвести то же действие, придав ему на этот раз определенную *окраску*. Пусть этой окраской будет *осторожность*. Вы выполнили ваше действие с прежней легкостью. Однако теперь в нем уже был некоторый душевный оттенок: может быть, вы почувствовали легкое беспокойство и настороженность, может быть, в вас появилось нежное и теплое чувство или, наоборот, холодная замкнутость, может быть, в вашей душе зародилось удивление или любопытство

и т.п. что же, собственно, произошло? *Окраска осторожности*, которую вы придали своему действию, пробудила и вызвала в вас целый комплекс индивидуальных чувств (вначале, может быть, и очень слабых, еле заметных и нежных). Все эти чувства, как бы разнообразны они ни были. Все же связаны с *осторожностью*, вызвавшей их. Выбранная вами *окраска* заставила звучать в вашей душе целый *аккорд* чувств в тональности “осторожность”. Насиловали ли вы свою душу, для того чтобы вызвать все эти чувства? Нет. Почему? Потому что ваше внимание было обращено на *действие*, но не на чувства. Чувства сами пробудились в вас, когда вы, производя ваше действие, придали ему *окраску* осторожности. Чувства сами проскользнули в ваш жест. Если бы вы *бездейственно* ждали появления чувств или, наоборот, действовали без того, чтобы придать вашему действию *окраску*, чувства ваши, вероятнее всего, остались бы пассивными. Творческим чувствам нельзя *приказывать* непосредственно. Они не лежат на поверхности души. Они приходят из глубин подсознания и не подчиняются насилию. Их надо *увлечь*. Своим действием, которому придана определенная *окраска*, вы вовлекли ваши чувства, пробудили их. Из этого вы вправе заключить, что *действие (всегда находящееся в вашей воле), если вы произведете его, придав ему определенную окраску (характер) вызовет в вас чувство*.

Но вы можете спросить: при более сложных действиях и чувствах получите ли вы тот же эффект? Что вы называете *сложными* действиями? Если это комбинация простых, естественных, свойственных каждому человеку действий, то кажущаяся сложность их исчезает, как только вы повторите (српетируете) их достаточное количество раз повторение сделает сложное действие простым. Действительно сложным будет для вас такое действие, которого вы вообще не в состоянии выполнить, например, сделать сальто-мортале на трапеции, не будучи акробатом. Следовательно, для вас существуют *невыполнимые* действия, но *сложных* действий, при условии српетовки, не существует.

Не иначе обстоит дело и с так называемыми сложными чувствами. *Окраска*, о которой я говорил, не есть чувства. Пользуясь *окраской* и выбирая ее для своего действия, вы не затрагиваете ваших чувств *непосредственно*. Они-то и есть тайна вашего творческого подсознания, и нет надобности говорить об их простоте или сложности. Непосредственно вы имеете дело только с *окраской*, вызывающей ваши творческие чувства. Следовательно, только об ее сложности вы и можете говорить. Предположим, вы создаете сложную комбинацию *окрасок*. Вы поднимаете руку, придав вашему движению *окраску* осторожности, подозрительности и настороженности одновременно. Чем больше *окрасок* вы возьмете для вашего действия, тем сложнее они покажутся вам. Но, столько бы *окрасок* вы ни взяли, вам придется српетировать их, так же как вы српетировали ваше сложное движение. Повторение (српетовка) и тут уничтожит кажущуюся сложность. Вы может репетировать выбранные вами *окраски* сначала порознь, потом по две и по три, пока они вместе с действием не сольются для вас в простое, привычное и легко выполнимое *единство*. Српетированные таким образом *окраски* и соответствующее им действие вызовут в вас комплекс чувств, и этот комплекс действительно может оказаться *сложным*. Но сложность его будет *результатом* вашего несложного технического приема. *Реакция может быть сложной в зависимости от силы вашего дарования, но не пути, которым вы вызвали эту реакцию*. Впрочем, на практике вы убедитесь, что нет надобности строить сложную комбинацию *окрасок* для того, чтобы пробудить ваши чувства, одна-две *окраски* могут вызвать в вас целую гамму чувств.

Действие с определенными *окрасками* будет открывать для вас сокровищницу вашего подсознания, и вы скоро заметите, что получаете больше, чем ожидали.

Чувства богаче и содержательнее, чем окраска, при помощи которой вы пробуждаете их. Все легче будут пробуждаться ваши чувства, и скоро, может быть, настанет момент, когда одного намека на окраску будет достаточно для того, чтобы воспламенить их.

Действие с определенной окраской как способ репетирования.

Наряду с воображением и атмосферой *действия с определенной окраской* как третий способ репетирования освобождают интуицию, и от необходимости насиловать ваши чувства. Репетируя, вы можете брать целые сцены, установив для них окраску, кажущуюся вам наиболее подходящей. Одна или две простые окраски могут служить основой для репетирования значительных по размеру сцен.

Упражнение 4.

Произведите простое, естественное действие (возьмите со стола предмет, откройте и закройте и закройте дверь, сядьте, встаньте, пройдитесь по комнате и т.п.). сделайте это движение привычным. Соедините его с *одной* окраской (спокойствие, уверенность, раздраженность, печаль, хитрость, нежность и т.п.). Повторяйте его, пока ваше чувство не отзовется.

Соедините две окраски. Путем повторений добейтесь того, чтобы они слились в одно целое. Не присоединяйте новых окрасок, пока не усвоите прежних.

Снова возьмите одну окраску и к вашему действию присоедините два, три слова. То же с двумя и больше окрасками.

Выберите окраску, не думая о действии. Подберите действие к окраске (например: окраска — задумчивость, действие — перелистывание страниц книги. Окраска — спешка, действие — укладывание вещей в саквояж и т.п.).

Присоедините несколько слов.

Возьмите слово или короткую фразу. Подберите к ней сначала окраску, потом действие.

Каждое упражнение повторяйте, пока действие, слово и возникшее чувство не сольются для вас в *одно целое переживание*.

Следите за тем, чтобы не насиловать своего чувства и не торопить нетерпеливо его появления.

Если вы работаете с партнером, делайте простые, короткие импровизации со словами (например: продавец и покупатель, гость и хозяин, портной или парикмахер и клиент и т.п.). условьтесь предварительно об окрасках, которым будет следовать каждый из участников упражнения.

Не употребляйте лишних, ненужных слов. Излишние слова часто вводят в заблуждение, создавая иллюзию действия, в то время как на самом деле они парализуют действие, подменяя его своим рассудочным, смысловым содержанием.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ЖЕСТ.

Четвертый способ репетирования

Душа хочет
обитать в теле,
потому что без
него она
не может ни
действовать
на чувствовать

Жест и воля.

Как в окраске вам дан ключ к чувствам, так в *действиях* — к воле. Жесты говорят о желаниях (воле). Если желание (воля) сильно, то и жест, выражающий его, будет сильным. Если же желание слабо и неопределенно — жест также будет слабым и неопределенным. Таково же обратное соотношение жеста и воли. Если вы сделаете сильный, выразительный, хорошо сформированный жест — в вас может вспыхнуть соответствующее ему желание. (Вспомните старичка, героя чеховского рассказа, который сначала топнул ногой, потом рассердился.) Вы не можете *захотеть* по приказу. Ваша воля не подчиняется вам. Но вы можете *сделать жест*, и ваша воля будет реагировать на него.

Психологический жест

Существует род движений, жестов, отличных от натуралистических и относящихся к ним, как ОБЩЕЕ к ЧАСТНОМУ. Из них, как из источника, вытекают все натуралистические, характерные, частные жесты. Существуют, например, жесты отталкивания, притяжения, раскрытия, закрытия вообще. Из них возникают все индивидуальные жесты отталкивания, притяжения, раскрытия и т.д., которые вы будете делать по-своему, я — по-своему. *Общие* жесты мы, не замечая этого, всегда производим в нашей душе.

Вдумайтесь, например, в человеческую речь: что происходит в нас, когда мы говорим или слышим такие выражения, как

ПРИЙТИ к заключению.

КОСНУТЬСЯ проблемы.

ПОРВАТЬ отношения.

СХВАТИТЬ идею.

УСКОЛЬЗНУТЬ от ответственности.

ВПАСТЬ в отчаяние.

ПОСТАВИТЬ вопрос и т.п.

О чем говорят все эти глаголы? О *жестах*, определенных и ясных. И мы совершаем в душе эти жесты, скрытые в словесных выражениях. Когда мы, например, *касаемся* проблемы, мы касаемся ее не физически, но *душевно*.

Природа лее душевного жеста касания та же, что и физического, с той только разницей, что один жест имеет общий характер и совершается невидимо в душевной сфере, другой, физический, имеет частный характер и выполняется, видимо, в физической сфере. В повседневной жизни мы не пользуемся общими жестами, разве только в случаях, когда мы чрезмерно возбуждены или когда хотим говорить с пафосом. Впрочем, такими жестами нередко можно любоваться, беседуя с итальянцами, евреями или русскими. По жесты эти все же живут в каждом из нас как *прообразы* наших физических, бытовых жестов. Они стоят за ними (как и за словами нашей речи), давая им смысл, силу и выразительность. В них, невидимо, жестикулирует наша душа. Это — ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ. Психологический жест дает возможность актеру, работающему над ролью, сделать первый, свободный “набросок углем” на большом полотне. Ваш первый творческий импульс вы выливаете в форму психологического жеста. Вы создаете как бы план, по которому шаг за шагом будете осуществлять ваш художественный замысел.

Невидимый психологический жест вы можете сделать видимо, физически. Вы

можете соединить его с определенной окраской и пользоваться им для пробуждения ваших чувств и воли. Как жест, имеющий *общий* характер, он, естественно, проникает глубже в вашу душу и воздействует на нее с большей силой, чем жест частный, случайный, натуралистический. Ясной, четкой формы и большой внутренней силы потребует такой жест, чтобы воспламенить вашу творческую волю и пробудить чувства. Путем упражнений вы научитесь делать его правильным образом. (В дальнейшем для краткости я буду обозначать психологический жест как ПЖ.)

Упражнение 5.

Найдите ПЖ на следующие действия: тащить, волочить, давить, бить, ломать, разделять, поднимать, бросать, трогать, открывать, закрывать, разрывать, мять, брать, давать, подпирать и т.п.

Выполняйте их с возможной четкостью и силой, но без излишнего мускульного напряжения. Сначала делайте их без определенной окраски.

Соблюдайте следующие четыре условия: 1. Не “играйте” ваших жестов, то есть не делайте вид, что вы тащите, например, что-то тяжелое, устаете, отдыхаете, снова тащите и т.д. Пусть ваши жесты останутся беспредметными, не натуралистическими. Пусть они будут широкими, красивыми и свободными (как “наброски углем на большом полотне”), 2. Делайте движения всем телом, стараясь использовать по возможности все окружающее вас пространство. 3. Производите движения в умеренном темпе. Спокойно заканчивайте жест, перед тем как снова повторить его. Небрежность, спешка или чрезмерная медленность вредят упражнению. 4. Упражнение должно производиться активно. Лучше прервать его, чем делать вяло.

Проделайте те же жесты с *окраской*.

Сделайте простой, повседневный жест. Найдите его идеальный прообраз (ПЖ). Проделайте его несколько раз с различной окраской. Терпеливо добивайтесь того, чтобы ПЖ и его окраска пробудили в вас волю и чувства. Проделайте *мысленно* все ПЖ предыдущего упражнения. Добейтесь, чтобы мысленный жест воздействовал на ваши чувства и волю так же, как и фактический.

Фантастический ПЖ

Вы можете придать ПЖ большее или меньшее сходство с натуралистическими. Но вы можете также создать и *фантастический* ПЖ. Через него вы в состоянии будете выразить для себя ваши самые интимные, самые оригинальные художественные замыслы. Путем упражнений вы разовьете в себе способность создавать такие жесты.

Упражнение 6.

Начните с наблюдения форм цветов и растений. Спросите себя: какие жесты и какие окраски они навевают вам? Кипарис, например, *устремляясь вверх* (жест), имеет *спокойный, сосредоточенный* характер (окраска), в то время как старый ветвистый дуб *широко и безудержно* (окраска) *раскидывается в стороны* (жест). Фиалка *нежно, вопросительно* (окраска) *выглядывает* (жест) из массы листиков, а огненная лилия *страстно* (окраска) *вырывается* (жест) из земли. Каждый лист, скала, отдаленная горная цепь, каждое облако, ручей, волна будут говорить вам об их жестах и окрасках. Проделайте сами подмеченные вами при этих наблюдениях ПЖ. (Но не воображайте себя цветком, не имитируйте его. В этом нет надобности: психология жеста принадлежит вам, а не цветку.) Помните, что

ПЖ должен быть *прост*.

Перейдите к наблюдению архитектурных конструкций: лестниц, колонн, арок, сводов, крыш, башен, форм окон и дверей в постройках различных стилей. Они также вызовут в вашем воображении композиции известных сил и качеств. Создайте соответствующие им ПЖ.

Если бы Леонардо да Винчи не проделывал внутренне жестов, заключенных в архитектурных формах, он не мог бы сказать: “Арка есть не что иное, как сила, созданная двумя слабостями; арка состоит из двух частей круга, и каждая из этих частей, сама по себе слабая, хочет упасть, но так как каждая из них противится падению другой, то две слабости превращаются в одну силу”.

Ищите ПЖ с их окрасками для пейзажей. (Можете пользоваться для этого картинами и фотографиями.)

Создавайте ПЖ для фантастических образов (мифы, легенды, сказки).

Практическое применение ПЖ [Возможны пять случаев применения ПЖ в практической работе.] :

1) Для роли в целом.

1) Вы можете использовать ПЖ для усвоения образа роли в целом.

Сценический образ имеет волю и чувства. Вглядываясь в действия, желания, настроения, переживания вашего героя, вслушиваясь в его речь, подмечая его внутренние и внешние особенности, прослеживая его отношения к другим героям пьесы, вы приходите к моменту, когда в вас интуитивно зарождается первое представление об *основном* характере его воли и чувств. Не анализируя вашего первого впечатления, вы воплощаете его в ПЖ, как бы примитивен он ни казался вам вначале. В *движении* вы выражаете волю героя, в *окрасках* — его чувства. Работая над ролью городничего, например, вы можете найти, что воля его имеет тенденцию *трусливо* (окраска) *устремляться вперед* (жест). Вы создаете простой, соответствующий вашему первому впечатлению ПЖ. Допустим, что этот жест будет таков (см. рис. 1. [Рисунки 1—16 художника Н.В.Ремизова – прим. М.Ч.])



рисунок 1

Проделав и конкретно пережив это, вы чувствуете потребность в дальнейшем его развитии. Ваша интуиция может подсказать вам: *вниз к земле (жест), тяжело и медленно (окраска)* (см. рис.2).



рисунок 2

Новое переживание ПЖ ведет к новым движениям. Теперь он может быть, например, таков: жест получает уклон в сторону (хитрость), руки сжимаются в кулаки (напряженная воля), плечи приподняты, все тело слегка пригибается к земле, колени сгибаются (трусость), ноги слегка повернуты вовнутрь (скрытность) (см. рис.3).



рисунок 3

Так, прорабатывая и совершенствуя ваш жест, вы достигаете двух целей: во-первых, вы проникаете в сущность роли *интуитивным* путем, минуя рассудочный анализ. (И рассудок может предъявлять свои права — судить, проверять, вносить изменения, поправки, дополнения, давать советы и пр., но только *после* того, как художественная интуиция сделала свое дело.) Во-вторых, вы усваиваете роль как *актер*, которому предстоит выполнять эту роль, а не только знать ее и уметь говорить о ней.

При такой работе вы не зависите ни от случайностей, ни от настроения, но с самого же начала стоите на твердой почве: вы знаете, *что и как* вы делаете. С первого же момента вы начали вашу работу как профессионал, обладающий техникой, а не как любитель. Усвоив путем многократных повторений созданный вами ПЖ, вы пробуете сыграть то или иное место роли со словами. Вначале, может быть, только один незначительный момент, одну фразу, не больше, Вы повторите этот момент, пока ПЖ не начнет вдохновлять вас при каждом движении, слове или даже в молчаливом, неподвижном положении. Продолжая работу таким образом, вы приходите постепенно к моменту, когда *вся* роль оживает в вас и вы начинаете играть ее со всеми возможными деталями, уже не думая больше о ПЖ. Он уходит в ваше подсознание и оттуда “следит” за вашей игрой. *Найти ПЖ всей роли — значит, в сущности, найти роль.* Вы можете создать ПЖ сами, или вам может подсказать его режиссер, но вы не должны *обсуждать* этого жеста. Как ваш режиссер, так и вы должны *показывать* друг другу изменения, которые желательно внести в ПЖ. Так постепенно создается новый ' рабочий язык между актером и режиссером.

Следует помнить, что ПЖ не может быть использован вами во время игры на сцене. После того как он пробудил ваши чувства и волю, нужные вам для данного образа, задача его окончена. Жесты, которые вы употребляете на сцене играя, должны быть характерными для изображаемого вами лица, должны соответствовать эпохе, стилю автора и постановки и т.д. ПЖ как подготовительный прием должен быть скрыт от публики. Однако вы всегда снова можете вернуться к нему, если почувствуете, что отклоняетесь от правильного пути.

2) Для отдельных моментов роли

2) Одновременно с работой над всей ролью вы можете искать и специальные ПЖ для отдельных ее моментов. Этот процесс, по существу, тождествен с предыдущим, с той только разницей, что вы держите в поле своего внимания один момент, рассматривая его как законченное и завершенное целое.

Предположим, что вы уже имеете ПЖ для всей роли и теперь находите ряд жестов для отдельных ее моментов. Все они в большей или меньшей степени отличаются друг от друга. Как следует вам поступить в таком случае? Должны ли вы пытаться соединить их в один? Нет. Вы оставляете их в том виде, в каком нашли, и пользуетесь каждым из них в отдельности, предоставляя им свободно воздействовать на вас. Поступая так, вы скоро заметите, что, несмотря на различия жестов, они все же служат одной цели, дополняя и обогащая друг друга. Вы заметите также, что они сами начнут меняться: постепенно, в деталях и нюансах. Вы следуете их желаниям, не навязывая им своих. ПЖ, как живые, одушевленные существа, будут сами расти и развиваться, если вы не убьете их жизни своим нетерпеливым рассудочным вмешательством. Через них с вами будет говорить ваше творческое подсознание.

3) Для отдельных сцен

3) При помощи ПЖ вы можете также проникнуть в сущность каждой отдельной сцены независимо от вашей роли.

Характер сцены складывается из действий героев, их взаимодействий и характеров, атмосферы, стиля, ее композиционного положения в пьесе и т.п. И здесь вы обращаетесь к вашей художественной интуиции, шаг за шагом создавая ПЖ для сцены. Несмотря на многообразие и сложность элементов, составляющих

ее, благодаря ПЖ она предстанет перед вами как единство. Вам станут ясными основной характер ее воли и чувств. Возьмем пример из “Женитьбы” Гоголя (женихи и Агафья Тихоновна, акт 1, сцена 19). С приходом последнего жениха, после того как наступило неловкое молчание, перед вами начинает вырисовываться жест сцены. В большом, как бы пустом пространстве тяжело и неуклюже поднимаются и опускаются волны надежды и страха. Напряженная атмосфера окружает участников с самого же начала. Ища жест для сцены, вы можете прийти к желанию охватить как можно больше пространства вокруг вас. Руки ваши слегка колышутся, как бы держа большой, наполненный воздухом шар (см. рис.4).



рисунок 4

Легкое напряжение в руках, плечах и груди. Окраски надежды и страха пронизывают ваш жест. Судьба всех участников должна решиться в течение пятидесяти минут. Пустота и неопределенность становятся невыносимыми. Женихи затевают разговор о погоде. Напряжение растет, и пространство как будто суживается; ваши руки сжимают шар и становятся устойчивее. Возрастающее напряжение угрожает взрывом. Женихи как в воду бросаясь подходят к теме вплотную. Прежде большое и пустое, пространство становится до крайности сжатым и напряженным: руки ваши опустились ниже и уже совсем сдавили пространство вокруг тела (см. рис.5).

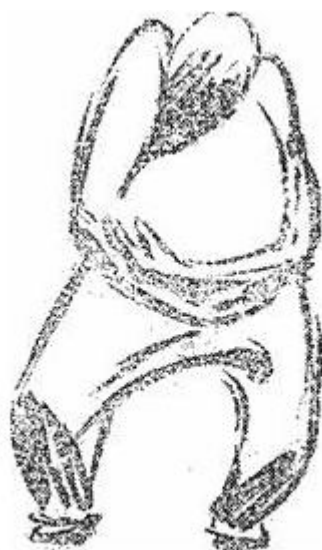


рисунок 5

Невеста, не выдержав срама и напряжения, сбежала — атмосфера взорвалась (см. рис.6)!



рисунок 6

4) Для партитуры атмосфер

4) Вы можете пользоваться ПЖ для усвоения партитуры атмосфер.

Я уже говорил, что атмосфера имеет волю (динамику) и чувства и, следовательно, легко может быть воплощена в жесте с его окраской. Снова возьмем пример. Заключительная сцена пьесы Горького “На дне” дает характерный пример внезапно возникшей сильной и выразительной атмосферы. Обитатели ночлежки готовятся к ночному разгулу. Они затягивают песню, но...

“Дверь быстро отворяется.)

Барон *(стоя на пороге, кричит)*. Эй... вы!.. Иди... идите сюда! На пустыре... там... актер... удавился!

(Молчание. Все смотрят на Барона. Из-за его спины появляется Настя и медленно, широко раскрыв глаза, идет к столу.)

Сатин *(негромко)*. Эх... испортил песню... дур-рак!
Занавес”.

С выходом Барона атмосфера внезапно меняется. Она начинается шоком, имеет вначале максимальную напряженность и к концу постепенно ослабевает в своей силе. Ее основную окраску вначале вы можете пережить как острую боль и изумление, переходящие в тоскливую подавленность в конце. Вы делаете первую попытку найти ПЖ. Он может быть, например, таким (см. рис.7):



рисунок 7

руки быстро (сила) вскидываются вверх (изумление), кулаки сжимаются (боль и сила) и после некоторой паузы (шок) медленно опускаются вниз (нарастающая тоска и подавленность) (см. рис.8).



рисунок 8

Вы, может быть, найдете, что окраска боли при первом шоке сильнее отразится в жесте, если вы, вскинув вверх руки, скрестите их над головой (см. рис.9).



рисунок 9

После паузы вы медленно, с возрастающей окраской тоски, опускаете руки вниз, держа их близко к телу (подавленность). Известная беспомощность связывается для вас с концом атмосферы — вы постепенно разжимаете кулаки, плечи ваши опускаются, шея вытягивается, ноги выпрямляются и плотно прижимаются одна к другой (см. рис.8).

Проделав такой или подобный ему ПЖ, вы и ваши партнеры вживетесь в атмосферу и, какие бы мизансцены вам ни предложил режиссер, какие бы слова ни дал автор, через них вы будете излучать атмосферу в зрительный зал. Она

объединит вас и с партнерами и со зрителем, вдохновит к игре и освободит от клише и дурных сценических привычек.

5) Для речи

5) Наконец, вы можете пользоваться ПЖ при работе над текстом вашей роли. Рудольф Штейнер, разработавший на основании духовно-научных исследований новый метод для развития художественной речи, говорит: “Речь человека есть движение, действие” [* Та часть эвритмии Рудольфа Штейнера, которая посвящена разработке художественной речи, в отличие от эвритмии музыкальной, педагогической, медицинской, называется Laut Eurythmie (звуковая эвритмия). (Прим. автора.)]. Каждый звук, как гласный, так и согласный, невидимо заключает в себе определенный жест. Он может быть вскрыт и произведен видимо, в качестве жеста человеческого тела. Жесты эти различны между собой так же, как и самые звуки. Звук “а”, например, заключает в себе невидимо жест раскрытия, принятия, отдачи себя впечатлению, приходящему извне, жест изумления, благоговения. Расходясь под углом из груди, как из центра, руки раскрываются, принимая вид чаши. Жест “у”, напротив, стремится закрыться, замкнуться от внешнего впечатления. Он настораживает сознание, в нем живет страх. Вытянутые руки стремятся принять параллельное положение, так же как и ноги, плотно прилегающие одна к другой. Согласный звук “м”, например, углубленно, медитативно проникает в явление, постигая его сущность. Руки, одна за другой, устремляются вверх, как бы все глубже погружаясь в объект познания. “н”, напротив, касается впечатления легко, скользит по его поверхности, не проникая в него глубоко. Оттенок иронии живет в жесте “н”: кисти рук и кончики пальцев только слегка, на мгновение прикасаются к объекту познания. Гласные звуки интимнее связаны с внутренней жизнью человека, с его душевными переживаниями, чувствами, симпатиями, антипатиями. Звуки же согласные отражают в себе, в своих жестах, мир внешних явлений. В них в далекие времена человек подражал этим явлениям сначала в жестах, потом в звуках. Выполняя эти жесты эвритмически, то есть видимо, вы пробуждаете в себе чувства, силы и образы, соответствующие содержанию каждого звука-жеста. Будучи пробуждены в вашей душе, они проникают в самый звук вашего голоса и делают вашу речь содержательной, живой и художественной. Звуки, комбинируясь в слоги, слова и фразы, влияют друг на друга, вызывая бесконечное разнообразие нюансов, обогащая и изменяя друг друга. Актер должен заново учиться произносить каждый звук в отдельности (как в детстве он учился писать каждую букву в отдельности), для того чтобы позднее иметь право, забыв свою кропотливую подготовительную работу, отдаться свободно своей творческой речи.

Я не могу дать здесь хотя бы сколько-нибудь исчерпывающего представления о звуковой эвритмии Рудольфа Штейнера по этому вопросу существует обширная литература, и к ней я отсылаю читателя, считая своим долгом горячо рекомендовать ему основательное знакомство с ней.

Основное различие между ПЖ, как он описан здесь, и жестом эвритмическим заключается в том, что первый создаете вы сами. Он имеет чисто субъективную ценность. Второй — существует объективно и не может быть изменен вами (так же как звук “а” не может быть изменен в звук “б”). Вы можете варьировать эвритмический, уже заранее данный жест, в то время как ПЖ вы должны найти, изобрести заново. Но как тот, так и другой служат одной цели: они дают *силу, выразительность, красоту, жизнь* вашей речи. Не надо, однако, забывать, что ПЖ не может вполне заменить собой жеста эвритмического, прорабатывающего речь актера вообще. По сравнению с ним ПЖ будет всегда только частным случаем. Кроме того, актер, усвоивший эвритмический жест, благодаря его

совершенству и полноте будет легче находить жесты психологические. Во многих случаях актер, несомненно, предпочитает воспользоваться эвритмическим жестом (и это не только для речи), вместо того чтобы искать свой ПЖ.

Ничто не может ограничить проявление вашего таланта в такой мере, как речь, в которой принимают участие только ваши голосовые связки. Это случается всегда, когда импульс речи исходит от рассудка, когда ваши чувства и воля остаются холодными и пассивными. Ваше внимание сосредоточивается на том, что вы говорите. Но не этим определяется ценность художественной речи. В том, как она звучит, заключается ее достоинство. ПЖ, так же как и жест эвритмический, скрытый в звуке и слове, пробуждает ваши чувства и волю, поднимает вашу речь над повседневной и делает ее проводником ваших творческих (не рассудочных) импульсов. Я попробую на примере показать способ практического применения ПЖ в работе над ролью.

Вы готовите монолог Горацио в сцене, где Дух отца Гамлета впервые является ему.

“Горацио

Постой! Смотри: опять явился он!

Пускай меня виденье уничтожит,

Но я, клянусь, его остановлю.

Виденье, стой! Когда людскою речью

Владеешь ты — заговори со мною.

Скажи: иль подвигом благим могу я

Тебе покой твой возвратить,

Или судьба грозит твоей отчизне,

И я могу ее предотвратить?

О, говори! В твоей минувшей жизни

Ты золото не предал ли земле,

За что, как говорят, вы, привиденья,

Осуждены скитаться по ночам?

О, дай ответ! Постой и говори!

Останови его, Марцелло!”

(Перевод А. Кронеберга)

Как и прежде, вы обращаетесь к вашему воображению. Вслушиваясь в речь Горацио, вглядываясь в его душевное состояние и следя за его движениями, вы делаете первую попытку создать ПЖ для его речи. Вся она представляется вам вначале как *горячее, бурное устремление вперед*, как желание задержать Дух и *проникнуть* в его тайну. Пусть первый “набросок” вашего ПЖ будет таким: сильный выпад всем телом вперед, с правой рукой, также устремленной вперед и вверх (см. рис.10).



рисунок 10

Вы проделываете жест много раз и затем пробуете (уже без жеста) произносить слова монолога, пока общий характер вашего жеста с его окрасками не начнет звучать в произносимых вами словах.

Теперь вы шаг за шагом начинаете искать детали монолога. Первое, что, может быть, подскажет вам ваша художественная интуиция, будет тот контраст, который отличает начало монолога от конца. *Уверенно, твердо*, но все же *благоговейно* начинает Горацио свое обращение к Духу. *Мольба* звучит в его словах. Но Дух удаляется, не дав ответа. Усилия Горацио напрасны. Он теряет терпение. Его уверенность обращается в *растерянность*, благоговение сменяется *оскорбительной настойчивостью*, мольба становится *приказом*, и вместо торжественности в его словах звучит *резкая раздражительность*. Теперь у вас два жеста: один отражает волю и окраску начала, другой — конца. Они построены вами по контрасту (см. рис.11).

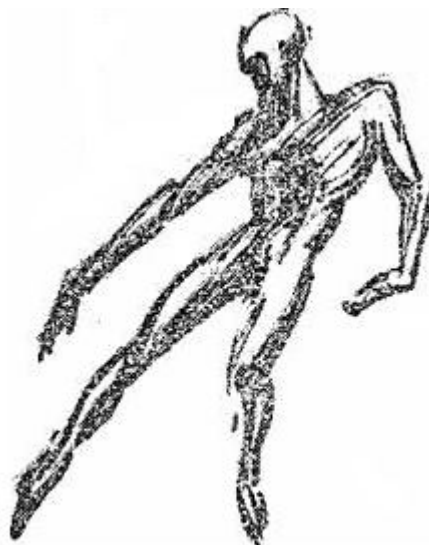


рисунок 11

Проработав и усвоив их, вы произносите текст начала и конца монолога, пока контраст, заложенный вами в жесты, не зазвучит в ваших словах. Вы идете дальше и, может быть, находите, что *темпы* обоих жестов различны: в начале медленнее, чем в конце. Вы снова работаете над жестами и потом над текстом. Постепенно вы вскрываете все новые и новые детали и воплощаете их в жестах. Чем больше выясняется для вас контраст начала и конца, тем больше средняя часть монолога выступает перед вами как постепенный *переход*.

Вы видите, что средняя часть монолога сама распадается на несколько частей. Каждая часть, каждая новая попытка Горацио остановить Дух есть ступень перехода от начала к концу:

1.

“Постой! Смотри: опять явился он!

Пускай меня виденье уничтожит,

Но я, клянусь, его остановлю.

Виденье, стой!.....

2.

.....Когда людскую речью

Владеешь ты — заговори со мною.

3.

Скажи: иль подвигом благим могу я

Тебе покой твой возвратить,

Или судьба грозит твоей отчизне,

И я могу ее предотвратить?

4.

О, говори!.....

5.

.....В твоей минувшей жизни

Ты золото не предал ли земле,

За что, как говорят, вы, привиденья,

Осуждены скитаться по ночам?

6.

О, дай ответ!.....

7.

.....Постой и говори!

8.

Останови его, Марцелло!”

Речь Горацио не течет плавно: она прерывается (внешне и внутренне) после каждой неудавшейся попытки остановить Дух и раскрыть его тайну. Для каждой из этих частей вы создаете отдельные жесты (переход от начала к концу) и прорабатываете их. Теперь взгляните на первую часть: как много накопилось в сердце Горацио неясных предчувствий в ожидании встречи с таинственным Духом, какая борьба между верой и неверием волновала его душу! Какая скрытая сила жила в нем до того, как он произнес свое первое слово в присутствии загадочного Духа! Вы чувствуете: начало монолога имеет как бы прелюдию. Вы воплощаете ее в жест: прежде чем устремиться вперед, рука ваша широким, сильным, но мягким движением описывает круг в пространстве над вашей головой. Тело, следуя движению руки, тоже сначала наклоняется назад (см. рис. 12).

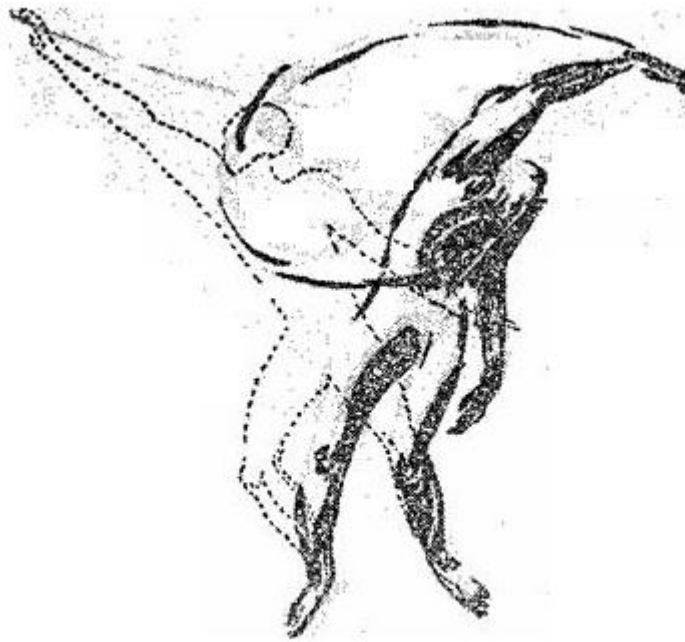


рисунок 12

После этой прелюдии (“Постой! Смотри: опять явился он!”), после того как все, что накопилось в душе Горацио в ожидании встречи, предпослано речи, звучат слова Горацио: “Пускай меня виденье уничтожит...” Вы всматриваетесь в последнюю, заключительную часть монолога. Горацио потерял достоинство, самообладание, покой. Душа его опустошена. Что предшествует его последним словам? Ничего! “Прелюдии” нет. Слова вырываются внезапно, быстро, без подготовки.

Прорабатывая таким образом монолог дальше, вы найдете множество деталей в каждой из его частей. Но не всегда вы найдете монолог, построенный гармонично. Что должны вы делать в таком случае? Найдя общий жест, обнимающий весь ваш монолог (или диалог), вы отыскиваете наиболее важные по их психологическому значению отдельные слова и превращаете их в ПЖ. Они будут служить вам этапами вашего монолога (или диалога), так же как в разобранный выше примере такими этапами были относительно самостоятельные части речи Горацио.

Но вы можете встретить и такой случай, когда то, что происходит на сцене, является одним из важных моментов пьесы, когда не только каждое движение, но каждый звук, оттенок голоса имеет решающее значение для хода действия и когда вместе с тем слова, данные автором, незначительны, невыразительны и слабы по содержанию. В таком случае вся ответственность ложится на вас как на актера. *Вы* должны наполнить незначительные слова содержанием, соответствующим силе и глубине момента. Здесь ПЖ может оказать вам незаменимую услугу. Вы создаете его, исходя из психологического содержания данного положения, и кладете в основу слов автора и своей игры. Возьмем пример. Сцена “Мышеловка” в “Гамлете” (акт 3, сцена 2). Гамлет дает представление во дворце. Актеры разыгрывают сцену отравления. Гамлет наблюдает короля Клавдия: его реакция на сцену скалист Гамлету, совершил ли Клавдий убийство. Напряженная атмосфера предвещает катастрофу. Уязвленная совесть короля поднимает хаотические силы в его душе. Приближается решительный момент: убийца на сцене вливает яд в ухо спящего “короля”. Клавдий теряет самообладание. Напряженная атмосфера взрывается:

“Офелия. Король встает!
Гамлет. Как? Испуган ложною тревогой?
Королева. Что с тобой, друг мой?
Полоний. Прекратите представление”
Король. Посветите мне! Идем!
Полоний. Огня! Огня! Огня!”

(Перевод Л. Кронеберга)

Вы видите, что, кроме фразы Гамлета, все слова бессодержательны (они немногим лучше и в оригинале). Возьмите фразу короля: “Посветите мне! Идем!” Если вы, играя эту роль, захотите ограничиться произнесением реплики так, как она дана автором, вы рискуете ослабить остроту кульминационного момента как вашей игры, так и всей трагедии. Ужас, ненависть, муки совести, жажда мести... Король бежит... и, может быть, еще пытается сохранить королевское достоинство... Образы возможного отмщения и спасения вспыхивают в сознании короля, но мысли путаются, ускользают, туман застилает его взор... нет опоры... он в ловушке, как дикий, затравленный зверь... Многие должны вы передать публике в этот момент своей игрой и словами, так мало выражающими значительность и силу момента. Вы ищете ПЖ. Несмотря на сложность момента, ваш жест должен быть, как всегда, прост и ясен. Ваша интуиция подсказывает вам, например, *широкий жест падения назад, навзничь*, в бессознательность, в неизвестность, в тьму... Руки с силой вскидываются вверх и вместе с телом и головой запрокидываются назад. Ладони и пальцы рук раскрываются в самозащите... *боль, страх, холод* (окраски жеста). Откинувшись назад до предела, вы в вашем воображении продолжаете падение все глубже и глубже (см. рис.13).

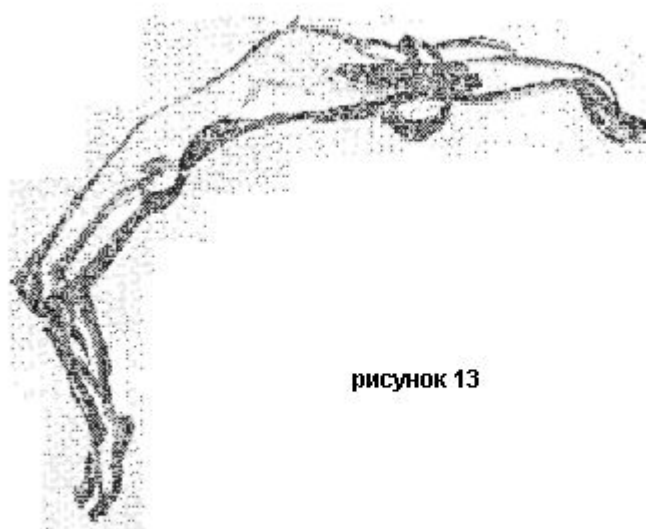


рисунок 13

Вы “репетируете” жест, совершенствуя и развивая его в деталях, и когда силы и окраски его зазвучат в ваших словах — они дадут вашей фразе недостающую ей значительность момента.

Я убедительно прошу моего читателя помнить, что все описанные выше психологические жесты и связанная с ними трактовка ролей и отдельных сцен — не больше как *примеры возможной* интерпретации. Читатель, пользуясь психологическим жестом, может и *должен* сохранить свой индивидуальный подход к ролям. Я хотел показать читателю на примере, как он может пользоваться психологическим жестом, но отнюдь не ЧТО он должен при этом думать о той или иной роли, сцене, атмосфере и т.д.

Образ за словом

Несколько слов о роли воображения для художественной речи.

Рассудочное содержание или абстрактная мысль, стоящие обычно за словами нашей повседневной речи, не позволяют ей подняться до степени художественной выразительности. На сцене мы часто опускаем речь на еще более низкую ступень, мы не даем ей даже рассудочного содержания. Слова превращаются в пустые звуковые формы. Такие слова быстро надоедают актеру и становятся помехой в его работе над ролью. Актер начинает насиловать свои чувства, прибегать к голосовым штампам, выдумывать интонации, “нажимать” на отдельные слова и т.п., ослабляя в себе творческий импульс.

Одним из лучших средств оживить речь и поднять ее над повседневной является ваше воображение. Слово, за которым стоит образ, приобретает силу, выразительность и остается живым, сколько бы раз вы его ни повторяли. Если вы в сценах, которые кажутся вам существенными для пьесы в целом или для вашей роли, отыщете главные фразы и в них важные слова и затем превратите эти слова в образы, — вы оживите вашу речь. Ее выразительность распространится постепенно и за пределы выбранных вами слов, все больше и больше пробуждая в вас творческую радость при произнесении текста вашей роли. Как будете вы, не имея хорошо проработанных образов за словами, говорить со сцены такие монологи короля Лира, как “Услышь меня, природа!..” (акт 1, сцена 4), “Злись, ветер, дуй...” (акт 3, сцена 2), “Зачем меня из гроба вынули?..” (акт 4, сцена 7) и т.п.? Вы можете также взять слова, относящиеся к одной определенной теме в пьесе, и создать образы для каждого из этих слов. Вы можете, например, выделить все слова, где Лир говорит о своих детях. Вы увидите, что нигде на протяжении всей трагедии он не произносит слов: “Корделия”, “Регана”, “Гонерилья” или, обращаясь к ним: “ты”, “вы” и т.п. в одном и том же смысле (что легко может показаться при поверхностном подходе к работе). Каждый раз за ними стоят в сознании Лира иные образы. Эти образы вы, как исполнитель роли Лира, должны вызвать в своем воображении. Вы увидите, как оживут эти важные для Лира слова и как они оживят и наполнят выразительностью и множеством других слов, фраз и даже целых сцен. Или в “Двенадцатой ночи”, выделив все слова, связанные с темой любви (все герои “Двенадцатой ночи” влюблены или любят), вы создадите для них различные образы — ваша речь получит свежесть, и основная тема пьесы выиграет. И не только важные слова следует вам просмотреть и оживить в вашей роли — за всяким словом, которое не удастся вам, вы можете создать оживляющий его образ. “Какой миленький носик у твоего барина”, — говорит дочь городничего Осипу. Как часто произносит актриса эту фразу с “нажимом”, с целью вызвать смех. Не проще ли представить себе этот “носик” и дать ему самому сделать фразу смешной, живой и легкой?

Созданные вами образы вы прорабатываете день за днем, совершенствуя и укрепляя их.

Вернемся к ПЖ.

Я указал пять случаев применения ПЖ в практической работе над ролью. Но по мере того, как вы начнете овладевать техникой ПЖ, вы увидите, что применение его, в сущности, гораздо шире и свободнее. Вы усвоите, например, новый род чтения пьесы. За ее событиями, образами и действиями, за чувствами, волевыми импульсами, смехом и слезами автора вы начнете видеть вспыхивающие то тут, то там ПЖ. И вы уже не будете спрашивать себя, как возник тот или иной жест в вашем воображении, что отразил он: атмосферу ли, характер героя, сцену или слово (как вы не будете спрашивать, из каких отдельных букв составлено слово, смысл которого вы улавливаете при беглом взгляде на него). Такая игра жестов станет для вас новым способом проникновения в пьесу: вы будете читать ее как актер, превращая литературное произведение в сценическое. Простота, экономия времени при усвоении пьесы и более глубокое проникновение в ее психологическое содержание будут результатом такого чтения.

Упражнение 7.

Выберите для вашего упражнения одно из произведений Диккенса или Достоевского. (Оба они писали как актеры, и их образы дают наилучший материал для упражнения на ПЖ.) Вы можете, разумеется, работать и над пьесами, в особенности для речи.

Делайте упражнение на ПЖ в следующем порядке:

1. Для всего выбранного вами образа в целом.
2. Для отдельного момента того же образа.
3. Для атмосферы. (Диккенс и Достоевский богаты атмосферами.)
4. Для отдельной сцены.
5. Для речи.

Следите за тем, чтобы ваш ПЖ был всегда прост. Работайте над ним так долго, как это нужно для того, чтобы он действительно пробудил в вас волю и чувство. Тогда он *сошьется* с вами и не будет присутствовать в вашем сознании отдельно, отвлекая внимание.

Ваши упражнения для речи стройте таким образом: сначала упражняйтесь в жесте только. Затем делайте жест и произносите слова (или слово) одновременно. И, наконец, произносите слова, не делая жеста.

Упражняйтесь в обратном порядке: сначала сделайте полный, хорошо сформированный жест и затем начните *воображать*: какая сцена могла бы быть сыграна на основе этого жеста? Какой образ? Какая атмосфера? Какая фраза могла бы быть произнесена?

Сделайте другой ПЖ и, усвоив его, начните импровизировать короткие сцены со словами (одни или с партнерами).

Попробуйте найти ПЖ: 1) для лиц, известных вам из истории, 2) хорошо известных вам в жизни, 3) мимолетно встреченных на улице, 4) для фигур фантастических (сказки), 5) для фигур, изображенных на картинах, 6) на карикатурах. (Не старайтесь быть смешным. Чем серьезнее вы будете искать ПЖ, тем больше шансов, что он пробудит у вас юмор и *станет* смешным.)

Проделав предложенные упражнения, попробуйте усвоить себе технику чтения пьесы, как она была описана выше. При этом я рекомендую вам не задерживаться слишком долго на том или ином моменте пьесы, выжидая, когда появится ПЖ. Идите дальше, если он даже не появится сразу. В вас постепенно разовьется

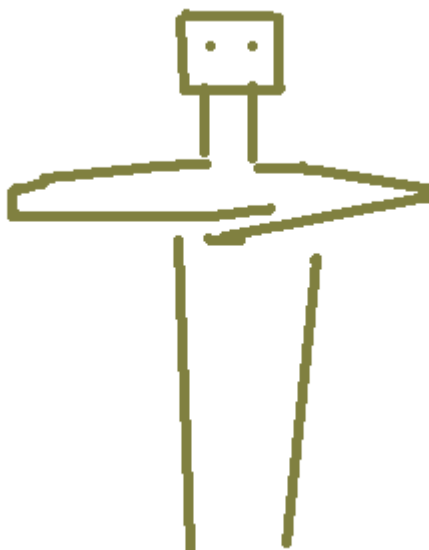
способность быстро улавливать вспыхивающие то тут, то там жесты. Помните, что цель ваша — выработать новую манеру чтения пьесы.

Восприимчивость к ПЖ

Я перехожу к некоторым особенностям ПЖ, имеющим важное значение при его практическом применении. ПЖ только тогда будет в совершенстве выполнять для вас свое назначение, когда вы путем упражнений разовьете свою восприимчивость по отношению к нему до такой высокой степени, что малейшее изменение в нем будет тотчас же вызывать реакцию ваших чувств и воли.

Упражнение 8.

Возьмите простой ПЖ. Не определяйте его окраски. Подберите короткую фразу, соответствующую ПЖ. Например, жест закрытия и фраза: “Я хочу остаться один” (см. рис.14).



/К сожалению, электронной копии данного рисунка в моем распоряжении не оказалось, поэтому в качестве суррогата пока могу предложить лишь схемку, накарябанную в пэйнте. Ниже пока отсутствуют неотсканированные три эскиза к “Лиру”. Все остальные иллюстрации имеют место. — НИЛ/

Сделайте этот жест и постарайтесь “услышать” внутренне, какая окраска возникает в вашей душе. Предположим, что этой окраской будет *покой*. Сделайте жест с этой окраской. Усвойте его. Сделайте жест, произнося фразу. Произнесите фразу, не делая жеста.

Теперь проделайте снова тот же ПЖ, *слегка* изменив его. Если, например, положение вашей головы было прямым — наклоните *слегка* голову вперед и опустите глаза. Какое изменение произошло в вашей душе? К покою присоединился, может быть, оттенок легкой *настойчивости*. Снова проделайте (неоднократно) измененный ПЖ, пока вы не будете в состоянии произнести выбранную вами фразу в полной гармонии с ним.

Внесите новое изменение: согните, например, *слегка* колено правой ноги.

Постарайтесь уловить оттенок *безнадежности*. Произнесите фразу.

Соедините руки несколько выше, чем прежде (ближе к подбородку). Прежние окраски усилятся, и появится новый оттенок *необходимости* одиночества.

Поднимите голову и закройте глаза: *боль и мольба*.

Поверните ладони рук вовне, от себя: *самозащита*.

Слегка склоните голову на сторону: *сентиментальная жалость к себе*.

Согните три средних пальца каждой руки (ладони вовне): легкий оттенок *юмора* и т.д. (Повторяю: все это не больше как *примеры* возможных переживаний психологического жеста.)

Продолжайте, легко варьируя все тот же жест, прислушиваться к изменениям, происходящим в вас. Произнесите все ту же фразу. *Чем незначительнее изменения, тем тоньше восприимчивость*. Упражняйтесь до тех пор, пока все *ваше тело*, положения и движения вашей головы, плеч, шеи, рук, пальцев, локтей, корпуса, ног, направление вашего взгляда и т.д. будут вызывать в вас душевную реакцию.

Проделайте предложенное упражнение в вашем *воображении*. Добейтесь реакции вашей воли и чувств, как если бы вы делали жест фактически.

Прослушайте (или вспомните) хорошо известную вам музыкальную фразу.

Создайте соответствующий ей ПЖ с окрасками. Проделайте его. Возьмите следующую музыкальную фразу. Найдите и для нее ПЖ. Сделайте оба жеста один за другим, гармонично переходя от одного к другому. Свяжите таким образом целый ряд ПЖ, созданных под влиянием музыки.

Следите, чтобы жесты ваши не принимали характер танцевальных, или так называемых пластических. По-прежнему они должны быть простыми и чистыми по форме.

Теперь перейдите к натуралистическим, бытовым движениям и положениям.

Выберите фразу и произносите ее различным образом в различных положениях, например: сидя, лежа, стоя, прохаживаясь по комнате, прислонившись к стене, глядя в окно, открывая и закрывая дверь, входя в комнату и выходя из нее, беря, кладя и отбрасывая предметы, и т.п. Следите, чтобы интонации произносимой вами фразы были подсказаны вам позой или движением и звучали в гармонии с ними.

Проделайте то же упражнение, *быстро* сменяя ваши позы и действия.

Старайтесь выработать способность *мгновенной* внутренней реакции на внешнее действие или положение.

Кроме тонкой восприимчивости к производимым вами жестам два последних упражнения пробудят в вас чувство гармонии между внутренним переживанием и внешним его проявлением. Сценическая правда станет для вас внутренней необходимостью.

ПЖ выходит за пределы физического тела

Я уже сказал, что слабый, безвольно сделанный ПЖ не может в достаточной мере пробудить ваших чувств и волевых импульсов. Но как сделать ПЖ сильным?

Производя упражнения, вы могли заметить, что чрезмерное напряжение мускулов скорее ослабляет силу жеста, нежели увеличивает ее. Нужна сила другого рода.

Вашему физическому движению предшествует *душевный* импульс, желание, решение сделать то или иное движение. Этот импульс есть душевная *сила*. Она продолжает жить в вашем физическом движении и после того, как вы его сделали. Делая физическое движение, вы можете или сохранить эту внутреннюю душевную силу, или истощить ее преждевременно. Чрезмерное физическое напряжение истощает ее. Наоборот, физическое движение без излишнего напряжения сохраняет ее.

Но вы можете не только сохранить эту силу, производя жест, но и увеличить ее.

Предположим, вы делаете острое, сильное движение, выбрасывая вперед ваше

тело и руки. Сделав его, вы, естественно, достигаете предела вашего *физического* движения. Ваше тело *должно* остановиться. Если вы будете пытаться продолжать движение внешне, вы принуждены будете чрезмерно напрячь ваши мускулы и вместе с этим потерять значительную часть первоначальной внутренней силы. Но вы можете *продолжать* ваше движение и без такого напряжения мускулов. Если вы будете продолжать его путем *излучения внутренней силы в направлении сделанного движения, вы продолжите его, несмотря на остановку физического тела*. Вы получите при этом ощущение, что ваше внутреннее движение выходит за пределы внешнего, физического, сила ваша возрастает и тело освобождается от мускульного напряжения. Это и есть *та сила*, которая наполняет ПЖ и будит ваши чувства и волю.

Вас не должно смущать, если вначале вам будет казаться, что вы только *воображаете* внутреннюю силу. Воображение в связи с упражнениями постепенно сделает эту силу реальностью.

Упражнение 9.

Начинайте с простых движений: поднимите руку, опустите ее, вытяните вперед, в сторону и т.д. Делайте это движение без излишнего мускульного напряжения, *представляя* себе излучение, идущее в направлении сделанного движения. Прodelайте те же движения с большей физической силой, но без излишнего мускульного напряжения и в более быстром темпе, как и прежде представляя себе силу излучения.

Те же движения — с *чрезмерным* физическим напряжением. Ослабляйте постепенно мускульное напряжение, в то же время представляя себе, что физическая сила *заменяется* все возрастающей душевной. Встаньте и сядьте, пройдите по комнате, опуститесь на колени, лягте и т.п., стараясь проделывать эти движения при помощи вашей *внутренней силы*. Закончив движение внешне, продолжайте его внутренне.

Прodelайте ПЖ с окрасками, стараясь отвлечься от физического тела и сосредоточить ваше внимание исключительно на внутренней силе жеста. Ваши излучения сами собой наполнятся окрасками ПЖ.

Сделайте простой этюд (уберите комнату, накройте на стол, приведите в порядок библиотеку, полейте цветы и т.п.). При всех движениях старайтесь уловить связанную с ними внутреннюю силу и излучение.

Снова проделайте ряд простых движений, но только в вашем воображении. В этом случае вы будете иметь дело с чистой формой внутренней силы и излучения. Прodelайте таким же образом ПЖ.

Путем подобных упражнений вы познакомитесь с той силой, которая одна передается зрителю со сцены, привлекая его внимание.

Воображаемое пространство и время

Следующая особенность ПЖ связана с переживанием пространства и времени. Наша душа по природе своей склонна жить в нереальном пространстве и времени. Она повседневно вносит элемент фантастичности в нашу повседневную жизнь. Вспомните минуты, когда ваша душа была настроена счастливо и радостно. Не становилось ли для вас в эти минуты пространство шире, а время короче? И, наоборот, в часы тоски и душевной подавленности не замечали ли вы, как давило вас пространство и как медленно текло время? Наш рассудок, налагая запрет на все фантастическое и нереальное, скрывает от нас и эти, столь часто встречающиеся в жизни отклонения от “нормального”. Но художник, актер, не

должен забывать о них. Мир, в котором он живет, есть мир воображаемый. Вся его деятельность теряет свой смысл, как только он выключает из нее элемент фантастичности. Без него нет искусства.

Наш ПЖ (так мало общего имеющий с рассудком!) уже вносит этот элемент в сценическое искусство и дает возможность актеру развить и пробудить в себе любовь к фантастичному. Благодаря воображаемому пространству и времени актер пробуждает в своей душе творческие чувства, образы и волевые импульсы, которые иначе остались бы не вскрытыми для него.

В предлагаемом упражнении ваше воображение играет такую же важную роль, как и в предыдущем.

Упражнение 10.

Начните с простых жестов: поднимите спокойно руку, представляя себе, что при этом проходит *много времени*. Сделайте тот же жест, сопровождая его представлением о *кратчайшем промежутке времени*.

Делайте подобные простые упражнения до тех пор, пока не почувствуете, что ваше воображение приобрело для вас силу убедительности.

Сделайте спокойно широкий жест *раскрытия* (см. рис.15).



рисунок 15

Продолжайте его в вашем воображении бесконечно долго, распространяя в бесконечные дали. Тот же жест сделайте мгновенно, в ограниченном пространстве, фактически делая его в прежнем спокойном тоне.

То же — с жестом *закрытия*.

Начните с открытого жеста и затем закрывайте его, сжимая первоначальное беспредельное пространство до точки (см. рис.16).



рисунок 16

Делайте жест сначала долго, потом скоро. Тот же жест: сначала — долго, в беспредельном пространстве, к концу — быстро, в ограниченном пространстве. Затем: вначале — быстро, в беспредельном пространстве, к концу — долго, в ограниченном пространстве.

Найдите сами несколько вариаций с ПЖ.

Перейдите к несложным импровизациям. Например: застенчивый человек входит в магазин. Выбирает и покупает нужную ему вещь. Пусть застенчивость явится в результате уменьшения, сжатия пространства в воображении в течение импровизации. В магазин входит развязный человек. Постарайтесь получить развязность, мысленно расширяя пространство во время импровизации.

Скучающий, ленивый человек перед книжной полкой выбирает книгу для чтения. Скука и лень получатся в результате “растянутого времени”. То же делает человек, ищущий определенную книгу с большим интересом. “Сокращенное время” даст вам в результате переживание интересующегося человека. Внешне постарайтесь во всех случаях сохранить приблизительно ту же длительность импровизации.

Делайте то же с образами из пьес и литературы.

Наблюдайте свои “фантастические” переживания времени и пространства в повседневной жизни. Наблюдайте людей, с которыми вы встречаетесь, стараясь угадать их переживания пространства и времени.

ТЕЛО АКТЕРА

Не должно быть чисто физических упражнений.

Есть тип актеров, глубоко чувствующих свои роли, но не могущих выразить и передать зрителю со сцены своих переживаний во всей их полноте. Их внутренняя жизнь скована непроработанным, негибким телом. Процесс репетирования и игры на сцене для таких актеров часто является мучительной борьбой с их же собственным телом. Всякий актер в большей или меньшей степени страдает от сопротивления, которое оказывает ему тело. Телесные упражнения нужны, но они должны быть построены на ином принципе, чем те, которые обычно применяются в театральных школах. Гимнастика, пластика, фехтование, танцы, акробатика и т.п. мало способствуют развитию тела как

инструмента для выявления душевных переживаний на сцене. Чрезмерное злоупотребление ими вредит телу, делая его грубым и невосприимчивым к тонкостям внутренних переживаний. Тело актера должно развиваться под влиянием душевных импульсов. Вибрации мысли (воображения), чувства и воли, пронизывая тело актера, делают его подвижным, чутким и гибким. Поэтому в предлагаемом методе вы не найдете чисто физических упражнений.

Воображаемый центр в груди

Упражнение 11.

Представьте себе *центр* в вашей груди. Из него излучаются жизненные потоки. Они устремляются в голову, руки и ноги. Ощущения крепости, гармонии, здоровья и тепла пронизывают ваше тело.

Начните двигаться. Импульс к движению исходит из центра в груди. Следите, чтобы плечи, локти, бедра и колени не задерживали излучения из центра, но свободно пропускали их через себя. Осознайте эстетическое удовлетворение, которое получает ваше *тело* от такого рода движений.

Делайте простые жесты: поднимайте и опускайте руки, вытягивайте их в различных направлениях, ходите вперед, вправо, влево, назад, садитесь, вставайте, ложитесь и т.п., представляя себе, что ваши руки и ноги начинаются не от плеч и бедер, но из середины груди, от воображаемого центра. Двигаясь в пространстве, представляйте себе, что центр в груди ведет и направляет вас. Перейдите к более сложным движениям и простым импровизациям, сосредоточив внимание на центре в груди, импульсирующем ваши действия. Продолжайте упражнения, пока ощущение центра не станет для вас привычным и не будет требовать особого внимания.

Воображаемый центр в груди должен постепенно вызвать в вас ощущение, что ваше тело становится гармоничным, приближается к идеальному типу.

Формирующие движения

Упражнение 12.

Делайте широкие, сильные движения телом (можете пользоваться ПЖ). Скажите себе: я, как скульптор, *ваяю* в окружающем меня пространстве. В воздухе остаются живые формы от движений моего тела. Акцентируйте начало и конец каждого движения. Представляйте себе воздух как среду, оказывающую вам легкое сопротивление. Производите движения в различных темпах, с различной остротой или плавностью.

При всякого рода движениях сохраняйте прежнюю внутреннюю силу. Сила не должна переходить в мускульное напряжение. Делайте простые импровизации.

Плавные движения

Упражнение 13.

Проделайте те же движения, что и в предыдущем упражнении, вызвав в себе ощущение: мои движения текут в пространстве, переходя одно в другое без остановок, мягко и плавно. Не акцентируйте их начала и концы, но остерегайтесь и бесформенной расплывчатости, так же как и красоты так называемых

пластических движений. Как и в предыдущем упражнении, они должны быть строги, ясны и просты. Пусть они приливают и отливают, как большие волны. Следите, чтобы внутренняя сила при этом, с одной стороны, не переходила в мускульное напряжение, с другой — не становилась чрезмерно слабой. Окружающий вас воздух при этом упражнении представляйте себе как водную поверхность, по которой легко скользят ваши движения. Меняйте темпы. Перейдите к импровизациям.

Реющие движения

Упражнение 14.

Движениям этого рода вы легче всего можете научиться, наблюдая полет птиц. Ваши руки, ноги, как и все тело, вы представляете себе во время движения реющими в пространстве. Непрерывно сливаясь одно с другим, выливаясь одно из другого, движения ваши все же не должны становиться бесформенными. Внутренняя сила при этом упражнении может возрастать и убывать, но исчезать совсем она не должна. Вы можете внешне задерживать ваши движения, внутренне продолжая “полет”. Воздух вы переживаете как среду, побуждающую вас к движению (полету). Меняйте темпы. Делайте простые импровизации.

Излучающие движения

Упражнение 15.

Те же движения сопровождайте представлением об излучении. Ваши руки, грудь и все тело высылают излучения в различных направлениях по вашему желанию. Меняйте характер движений и излучений: стакато, легато, медленно, быстро; высылайте излучения на далекое или близкое расстояние непрерывно, с паузами и т.п. Воображайте воздух вокруг вас исполненным света. Делайте импровизации. Усвоив предыдущие упражнения, начните снова делать их, на этот раз имея в виду воображаемый центр в груди. Делайте простые импровизации, применяя все четыре рода движений. Не предрешайте заранее, когда и какой род движения вы используете. Характер вашего действия во время импровизации подскажет вам, какое движение вам следует применить [* Тот, кто знаком с эвритмией Рудольфа Штайнера, узнает в описанных выше движениях четыре элемента: землю, воду, воздух и огонь, имеющих важное значение при формировании движений и художественной речи. (Прим. автора.)].

Четыре качества

Четыре качества присущи истинному произведению искусства: *легкость, форма, целостность* (завершенность) и *красота*.

Как художник, вы должны развить в себе *способность* проявлять их во всех ваших движениях, словах и душевных переживаниях на сцене.

Легкость

Такие произведения искусства, как “Лаокоон”, “Мыслитель” Родена, “Моисей” Микеланджело или архитектурные постройки позднейшей готики, несмотря на тяжесть материала и громоздкость размеров, производят впечатление легкости.

Камень и мрамор как материал преодолен в них формой, созданной гением художника. Вы как актер можете победить тяжесть своего тела и всех средств выразительности на сцене своей внутренней силой.

Упражнение 16.

Вспомните моменты из вашей жизни, когда вы были в тяжелом, подавленном или, наоборот, легком, веселом настроении. Сравните их. Тяжесть или легкость переживались вами не только в душе, но и в теле. Сосредоточьтесь на некоторое время на воспоминаниях пережитой вами легкости.

Стоя спокойно и прямо, доведите до своего сознания две противоположные мысли: “я прикован к земле тяжестью моего тела” и “прямое положение моего тела, устремляющегося вверх от земли, освобождает меня от тяжести материи”. Сосредоточьтесь на второй мысли. Время от времени возвращайтесь к этому упражнению.

Делайте простые движения, стараясь достигнуть легкости. Повторяйте одно и то же движение по многу раз. Не принимайте ошибочно *слабость* за легкость.

Сохраняйте необходимую силу и при легких движениях. Постепенно переходите ко все более широким и сложным движениям. Упражняйтесь в прыжках.

Сделайте несложную импровизацию с немногими словами, стараясь вызвать в себе внутреннюю и внешнюю легкость.

Перейдите к импровизациям с тяжелыми настроениями и действиями, но выполняйте их с возможной легкостью. Тяжелые движения, настроения и речь на сцене способны подавить и даже оттолкнуть зрителя, если вы, как актер, поддавшись им, сделаете тяжелой и вашу *игру*. Тяжесть может быть показана на сцене только как *тема*, но не как *манера* игры. “It is the lightness of touch which more than anything else, makes the artist” (Edward Eggeston) [*Именно по тончайшим штрихам более чем по чему-либо другому узнается подлинный артист (Эдвард Эггестон).].

Приучайтесь делать с легкостью и все ваши упражнения. Легкость близка к чувству юмора. “При усвоении актерской техники,— говорит Рудольф Штейнер,— юмор играет важную роль”.

Форма

Так же как легкость, истинным произведениям искусства присуща и ясно выраженная *форма*. Даже в неоконченных произведениях больших мастеров можно видеть стремление к четкой форме. Их громадная внутренняя активность и пламенное воображение (о котором мы, современные художники, с трудом можем составить себе представление) принуждали их к исканию ясной, законченной формы. Без нее вулканическая сила их гения рождала бы только хаос. Не чувствует необходимости в форме только слабый, безжизненный творческий импульс.

Актер имеет дело с *подвижной формой*) своего тела. Выразительность его зависит от *чувства формы*.

Упражнение 17.

Сделайте жест, внутренне задержавшись вниманием на его *начале и конце*. Отграничьте его таким образом от всякого *до и после*. Изучите этот жест, как бы прост он ни был, повторив его несколько раз. Начните работать над его четкой формой. Смысл упражнения заключается не только в том, чтобы найти четкую форму для данного жеста, но главным образом и в том, чтобы пробудить в *вашей душе чувство формы*. Переходите к новому жесту только после того, как вы

получите *эстетическое удовольствие* от изученного, легко выполняемого и хорошо сформированного жеста.

Проделайте тот же жест в вашем воображении. Добейтесь и в этом случае эстетического удовлетворения. Перейдите к более сложным жестам.

Работайте таким же образом над словами и фразами. От простых и коротких переходите к более сложным и длинным.

Перейдите к коротким импровизациям, стараясь *во время игры* сохранять, по возможности, чувство формы. В импровизации может оказаться много “начал” и “концов” — старайтесь мимолетно отметить их в своем сознании. Избегайте резкости, которая может вкрасться в ваши упражнения. Это может случиться, впрочем, только если ваше представление о форме станет слишком внешним. Живая форма зарождается не вовне, но внутри, в душе.

Встаньте прямо, спокойно, без напряжения. Сосредоточьтесь на мысли: “мое тело есть форма”. Рассмотрите мысленно форму вашего тела. Начните двигаться (также спокойно и просто), сознавая: “мое тело есть движущаяся форма”.

Повторяйте это упражнение ежедневно.

Упражнение 18.

Дальнейший шаг состоит в усвоении известных идей. Вы найдете их у Рудольфа Штейнера, в его лекциях об эвритмии. Я привожу здесь некоторые из них в сжатом виде.

Различным образом связаны с землей человек и животное. В то время как животное всеми четырьмя конечностями касается поверхности земли — руки человека свободны. Позвоночник животного расположен параллельно к земной поверхности — человек стоит прямо. Голова животного наклонена к земле — голова человека устремлена вверх. По сравнению с животным тело человека *свободно* и может служить его высшим, творческим целям. Вживитесь в различие форм животного и человеческого тела и постарайтесь по-новому *оценить* преимущества вашего тела.

Вдумайтесь в форму и положение головы человека. В своей завершенности (круглости) она отображает космос. Покоясь на плечах и шее, обращенная вверх, к солнцу и звездам, она исполнена творческих идей и образов. Ее выразительность на сцене — в ее *положении по отношению к телу*.

Искусственная мимика лица, гримаса, уничтожает выразительность головы.

Гримаса — попытка делать “жесты” головой. Голова не предназначена для “жестов”, и всякое усилие привести в движение мускулы лица — неэстетично.

Лицо и в особенности глаза сами отражают внутреннюю жизнь актера на сцене, если он отказывается от насильственной мимики.

Руки человека — наиболее подвижная и свободная часть его тела — связаны с чувствами. Ритмы дыхания и биения сердца в груди (в сфере чувства) непосредственно вливаются в руки, делая их выразителями тончайших настроений и чувств. Актеры часто забывают, как выразительны могут быть их руки.

В ногах человека выражается их воля. Вглядитесь в походку человека, и вы увидите индивидуальные особенности его воли. Воля бывает не только сильная и слабая, как часто думают актеры. По словам д-ра Ф. Риттельмейера, есть воля сильная, но быстро ослабевающая, и воля длительная, возрастающая от столкновения с препятствиями; воля гибкая, подвижная или неподвижная; воля сознательная, пробужденная или спящая; воля протестующая, не терпящая вещей, как они есть; воля социальная, находящая радость в совместных усилиях многих, или, наоборот, воля, слабеющая при совместной работе; воля прямая, не

прямая, внешняя, внутренняя, духовная, материалистическая, эгоистическая и т.д. Наблюдайте походки людей, стараясь определить характерные особенности их воли. Разумеется, руки человека также проникнуты волей, но в них она окрашена чувствами.

Мысли, упражнения и наблюдения такого рода постепенно научат вас иначе переживать и пользоваться свое тело на сцене как движущую форму, как инструмент, при помощи которого вы воплощаете перед зрителем ваши художественные образы. В вас вырабатывается то особое, тонкое чувство красоты и правды, которое лучше всего можно определить словами: “эстетическая совесть”. Ваше тело станет “мудрым” на сцене. Разве не замечали вы, как “немудро” может выглядеть тело актера на сцене, если он никогда глубоко не думал о теле, не пытался оценить его как средство выразительности, со всеми его особенностями, достоинством и благородством форм? Никакие мудрые слова, данные автором, и никакой костюм, сделанный художником, не скроют “немудрого” тела на сцене. Не только драматические образы нуждаются в “мудром” теле: клоун с “немудрым” телом едва ли вызовет вашу улыбку. Глупость смешна на сцене, только когда ее *изображают*.

Чувство целого

Третье из упомянутых мною качеств — *целостность* (завершенность) художественного произведения — является результатом способности художника переживать свое произведение как *единое целое*.

Вы как актер, играя на сцене, творите *во времени*. Вы продвигаетесь последовательно *от начала к концу*. Поэтому начало и конец являются объединяющими моментами в вашей игре. Развив в себе путем упражнений способность *одновременного* переживания этих двух моментов, вы научитесь охватывать роль в целом, со всеми ее деталями и превращениями. Если, выходя на сцену, вы играете только отдельные моменты вашей роли, забывая о предыдущем и последующем, вы еще не охватили роли в целом. Но если вы, изображая, например, Хлестакова “в пятом номере под лестницей”, голодного, проигравшегося, трусливого и несчастного, *в то же время* видите его сытым, счастливым и “влиятельным”, каким вы покажете его в конце пьесы, если, дойдя до конца, вы все еще видите “профинтившегося” Ивана Александровича, — вы овладели ролью как завершенным, законченным целым. Умение охватывать одновременно начало и конец роли разовьется постепенно в способность в каждый отдельный момент пребывания на сцене переживать всю роль в целом.

Упражнение 19.

Старайтесь воспринимать явления вокруг вас в их *целостности* (людей, животных, растения, камни, архитектурные формы и т.п.).

Глядя на пейзажи, старайтесь увидеть отдельные их части как завершенные, целостные картинки (фильмовые кадры).

Рассмотрите в воспоминании проведенный вами день, стараясь и в нем найти периоды, представляющие собой более или менее завершенное целое.

Делайте то же по отношению к вашей прошлой жизни и предполагаемой будущей (в связи с вашими планами, идеалами и целями).

То же — по отношению к историческим лицам и их судьбам.

Разделите на части хорошо знакомую вам пьесу. Затем постарайтесь пережить ее всю в целом, но так, чтобы сохранить чувство: целая пьеса состоит из отдельных частей, каждая из которых сама по себе есть завершенное целое. (Нет надобности при этом видеть детали пьесы — достаточно вызвать в себе общее чувство охвата целого его частями.)

То же — с незнакомой пьесой.

То же — с литературным произведением, сначала знакомым, потом незнакомым. Всмотритесь в архитектурные формы поздней готики и постарайтесь увидеть, что в них один и тот же мотив все снова повторяется — как в деталях, так и в целом. Воспримите возникновение целого из деталей.

Слушая или вспоминая музыкальное произведение, старайтесь различить в нем отдельные музыкальные фразы и пережить каждую из них как более или менее самостоятельное целое.

Во всех упражнениях, связанных с временем (пьеса, воспоминание о проведенном дне, биография, музыка и т.п.), стремитесь к ясному сознанию *начала и конца*. В упражнениях же, связанных с пространством (пейзажи, архитектура, растительные и животные формы и т.д.), старайтесь обратить внимание на *пространственные границы* наблюдаемого вами целого. Не делайте этого педантично, то есть как бы обрисовывая контуры рассматриваемого явления. Общего ощущения границ в пространстве достаточно.

Перейдите к движениям и импровизациям, сначала простым, затем более сложным. Старайтесь сохранять чувство целого и осознавать начала и концы. Разделите мысленно помещение, в котором вы работаете, на две части.

Переходите из одной части (кулисы) в другую (сцена). Постарайтесь пережить переход (появление перед воображаемой публикой) как эффектное *начало*.

Произнесите заранее выбранную фразу, сделайте соответствующее ей движение и снова уйдите “со сцены за кулисы”, пережив переход как эффектный *конец*.

Приготовьте небольшой отрывок, желательно с партнерами, по-прежнему сохраняя чувство целого, начала и конца.

Красота

Красота — четвертое качество, присущее истинному произведению искусства. Здесь я затрагиваю опасную тему. Неверно понятая, она может привести к вредным ошибкам.

Красота, как и всякое положительное явление, имеет свою теневую сторону. Если мужество, например, следует назвать достоинством, то безрассудную смелость — его карикатурным искажением; если осторожность — полезное и положительное качество души, то отрицательная сторона его, страх, — явление вредное и разрушительное; если любовь есть одно из самых глубоких чувств человека, то ее отрицательный прообраз, сентиментальность, делает его поверхностным и эгоистичным. То же относится и к красоте. Истинная красота коренится *внутри*, человека, ложная — *вовне*. Всякая красота “для других” превращается в красоту. Потребность быть красивым *для самого себя* (внутренне) есть признак, отличающий художественную натуру. Чувство красоты свойственно актеру, как и всякому художнику, и оно должно быть вскрыто и пережито им как внутренняя ценность. Тогда оно станет постоянным качеством, присущим его творчеству.

Упражнение 20.

Начните, как и в предыдущих упражнениях, с простых движений, прислушиваясь к эстетическому удовлетворению, которое возникает в вашем теле. Избегайте желания сыграть удовольствие от движения. Оно появится и разовьется само собой, если вы не будете торопить его наступления. Делайте упражнение строго, серьезно и спокойно, не допуская сентиментальности. Не подчеркивайте, не старайтесь усилить тонкое чувство красоты, возникающее в вас. Пусть оно *само*

свободно изливается в пространстве вокруг вас. Перейдите к более сложным и быстрым движениям. Присоедините к движениям несколько слов. Прodelайте упражнения 16, 17 и 19, стараясь на этот раз сосредоточить ваше внимание не только на легкости формы и завершенности движений и слов, но и на эстетическом удовлетворении от них.

Перейдите к простым импровизациям, соединяя в них легкость, форму, завершенность и красоту.

Наблюдайте и *различайте* в окружающей вас жизни красоту и красоту. Выделите короткий период времени в вашей повседневной жизни, стараясь двигаться и говорить красиво *для самого себя*, без малейшего желания показаться красивым окружающим вас людям. Если ваше упражнение останется незамеченным другими — вы на верном пути.

Делайте упражнения с воображаемым центром в груди с точки зрения красоты, которую он (центр) дает вашему телу.

Рассматривайте произведения искусства, наблюдайте явления природы, пейзажи, растения, игру света, облака и т.п., стараясь отдать себе отчет, *что именно* кажется вам красивым в них. Не удовлетворяйтесь общим ощущением красивого вообще. Такое слишком мало осознанное чувство может легко перейти в сентиментальность.

Всматривайтесь в портреты людей, не производящих, при поверхностном взгляде на них, впечатления красивых, и постарайтесь найти в них красивые черты.

Безобразное на сцене

Может возникнуть вопрос: как следует изображать на сцене безобразные положения и отталкивающие характеры? Не потеряют ли они своей выразительности, если режиссер и актер в этом случае не откажутся от принципа красоты? И здесь мы снова должны различать *тему и средства выразительности*. Все безобразное, злое и уродливое имеет право на существование в искусстве только как тема, но не как средство выразительности. Отрицательное явление или характер, изображенные на сцене неэстетично, вызовут в зрителе чисто физическую реакцию нервов. Претворяющая и возвышающая сила искусства в этом случае останется парализованной. Наоборот, эстетически изображенное само по себе неэстетическое явление (тема) из частного случая (как в жизни) становится идеей (как в искусстве) и перестает вызывать чисто физическую реакцию зрителя.

Воплощение образа и характерность

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРАЗА И ХАРАКТЕРНОСТЬ

Пятый способ репетирования

Воплощение образа

В то время как вы, делая упражнения, сосредоточенно следите в вашей фантазии за жизнью создаваемого вами образа, вы замечаете, что тело ваше непроизвольно и еле заметно начинает двигаться, как бы принимая участие в процессе воображения. Такое же легкое движение вы ощущаете и в голосовых связках, когда вслушиваетесь в слова, произносимые вашим образом. Чем ярче видите и слышите вы его в вашей фантазии, тем сильнее реагирует ваше тело и голосовые связки. Это свидетельствует о вашем желании *воплотить* создание вашей творческой фантазии и указывает вам путь к простой, соответствующей актерской природе *технике* такого воплощения.

Предположим, работая над образом роли, вы достигли того, что ясно видите и слышите его в вашем воображении. Внешний и внутренний облик вашего героя стоит перед вами во всех деталях. Как следует вам приступить к его воплощению? Было бы ошибкой, если бы вы захотели воплотить (сыграть) ваш образ *сразу*. Как бы тонко ни были развиты ваши чувства, тело и голос, они все же могут получить шок от слишком больших требований, внезапно предъявленных к ним. Они не будут в состоянии верно передать характер, созданный вашим воображением. Актеры слишком хорошо знакомы с такого рода шоком и часто ищут спасения от него в старых, избитых сценических привычках.

Если вы хотите идти верным и более легким путем — приступайте к воплощению вашего образа по *частям*. Вы видите его движения, слышите его речь, проникаете в его душевную жизнь. Из всего, что стоит перед вашим внутренним

взором, вы выбираете *одну* черту: движение рук, походку, наклон головы, слово, фразу, взгляд, характерный жест, душевное состояние и т.п. и со вниманием изучаете эту черту в воображении. Затем вы воплощаете только ее одну, как бы имитируя созданное и проработанное вами в вашей фантазии. Теперь ваше тело, голос, чувства без излишнего напряжения или привычного клише (штампа) легко выполняют эту посильную для них задачу. После одной или нескольких попыток воплощения вы снова вглядываетесь в ваш образ, снова имитируете его и т.д. Вы повторяете этот процесс до тех пор, пока выбранная вами для воплощения деталь не станет близкой вам, пока вы не достигнете легкости в ее исполнении. Переходя таким образом от одной черты к другой, прорабатывая и воплощая шаг за шагом вашу роль, вы приходите, наконец, к моменту, когда чувствуете, что весь образ живет в вас и вам уже нет больше надобности воплощать его по частям. Позднее вы всегда можете вернуться к описанному приему, если почувствуете, что в силу тех или иных причин отклонились от правильного пути. При работе над воплощением роли вы можете пользоваться техникой *вопросов и ответов*, о которой я говорил выше. Вместо догадок или рассуждений о том, что следует сделать в данный момент изображаемому вами на сцене лицу, вы, задав ему вопрос, заставляете его тем самым сыграть перед вами сцену во многих вариациях и, сделав свой выбор, приступите к воплощению увиденного.

Характерность

Нет нехарактерных ролей, как нет двух внешне и внутренне одинаковых людей. То, что различает их друг от друга, есть, говоря актерским языком, их *характерность*, как бы слабо ни была она выражена. Тот, кто неизменно изображает на сцене только самого себя, едва ли знает, какую творческую радость дает актеру перевоплощение, то есть принятие на себя характерных особенностей другого лица. Радость эта будет для вас тем больше и совершеннее, чем яснее и проще средства, при помощи которых вы усваиваете себе характерные особенности вашей роли.

Работая над ролью, вы совершаете два процесса: с одной стороны, вы приспособливаете образ роли к себе, с другой — себя к образу роли. Так вы сближаетесь с ним. И хотя есть предел, за который вы не можете перейти (ваши внутренние и внешние актерские данные определяют этот предел), вы все же можете достичь многого, если будете применять правильные средства. Обычное разделение характерности на внутреннюю и внешнюю справедливо только отчасти. Вы не можете усвоить манеры внешнего поведения другого лица, не проникнув в его психологию, как не можете не выразить внешне его внутренних особенностей. Всякая характерность есть всегда внешняя и внутренняя одновременно, лишь с большим уклоном в ту или другую сторону.

Воображаемое тело

Работая над усвоением характерных черт роли, вы снова должны обратиться к силе своего воображения, для того чтобы быть в состоянии правдиво и в кратчайший срок вызвать необходимые превращения в самом себе. Представьте себе, что вам нужно изобразить на сцене человека, характерные черты которого вы определяете как лень, неповоротливость (душевную и телесную), медлительность и т.п. Тело его вы видите полным и неуклюжим, рост — низким, плечи и руки — опущенными и т.п. Вы создали этого человека в своей фантазии. Что делаете вы для того, чтобы воплотить его со всеми его душевными и телесными особенностями? *Вы воображаете на месте вашего тела другое*

тело, то, которое вы создали для вашей роли. Оно не совпадает с вашим; оно ниже, полнее вашего, руки его, может быть, длиннее ваших, оно неспособно двигаться с такой быстротой и ловкостью, как ваше, и т.д. В этом “новом теле” вы начинаете чувствовать себя другим человеком. Оно постепенно становится привычным и знакомым для вас, как ваше собственное. Вы учитесь ходить, говорить в соответствии с его формами. Эта увлекательная и легкая работа шаг за шагом приводит вас к тому, что вы свободно и правдиво начинаете действовать и говорить уже не как вы, но как изображаемое вами лицо. Причем воображаемое тело — это как продукт вашей творческой фантазии есть *одновременно и душа и тело* человека, которого вы готовитесь изобразить на сцене. В нем объединяется для вас и внутреннее начало и внешнее. Скоро вы по-новому переживете и ваше собственное, пронизанное новой психологией тело, и уже больше не будете нуждаться в *воображаемом* теле. Никогда рассудочный анализ не раскроет перед вами психологии роли с такой правдивостью, глубиной или юмором, как созданное вами воображаемое тело. Малейшее изменение, которое вы пожелаете сделать в нем, совершенствуя его, будет раскрывать перед вами новые душевные нюансы роли.

Воображаемый центр

Еще глубже и тоньше овладеете вы характерностью роли, если к созданному вами телу присоедините и *воображаемый центр*. Я сказал выше, что центр этот, помещенный в груди, делает ваше тело гармоничным, приближая его к идеальному типу. Но как только вы хотя бы несколько переместите его из середины груди и прислушаетесь к новому ощущению, вы тотчас же заметите, что вместо идеального тела вы обладаете телом характерным. Соответственно изменится и ваша психология. Если вы, например, перенесете центр из груди в голову — мысль начнет играть характерную роль в вашем исполнении на сцене. Однако вы различным образом ощутите характерное участие мысли в вашей игре в зависимости от того, какую роль вы играете. Для Фауста, например, центр, помещенный в голове, придаст вашей игре характер мудрости, в роли же Вагнера, наоборот, он поможет вам изобразить фанатизм и узость мысли. В зависимости от особенностей роли будет меняться и ваше представление о центре, если вы дадите волю вашей творческой фантазии. Центр в голове Фауста вы можете, например, вообразить большим, сияющим и излучающим, в то время как центр в голове Вагнера — небольшим, напряженным и даже жестким. Вы можете поместить небольшой, похожий на кристалл центр в плечо или глаз для таких характеров, как Квзимодо или Тартюф. Мягкий, теплый, не слишком маленький, в области живота — для Фальстафа или сэра Тоби Бэлча. Хрупкий и прозрачный центр в коленях — для сэра Эндрю Эггючика. Даже вне пределов тела можете вы вообразить центр. Для Гамлета, Просперо или Отелло, например, вы можете поместить его перед телом. Для Санчо Пансы — сзади, пониже спины, и т.п. Найдя воображаемое тело и центр и вжившись в них, вы заметите, что они становятся подвижными и способными меняться в зависимости от сценического положения. Вы заметите, что не только *вы* играете созданными вами телом и центром, но и *они* играют вами, вызывая новые душевные и телесные нюансы в вашем исполнении.

Возьмите пример. Вы готовите роль Дон Кихота. Ваше воображение давно уже нарисовало вам его внешний и внутренний облик. Теперь вы ищете для него тело и центр. Видите ли вы его влюбленным и тихим, или он является вам строгим, закованным в латы, верхом на тощем коне, в душной пустыне, или в бою, или за книгами в минуты страстных мечтаний о шлеме Мамбрена — вы знаете: тело его

— прямое, худое, тонкое, нежное. Центр — сияющий, маленький, беспокойный, горячий — вращается высоко-высоко над его головой. Вы вошли в это тело и поместили центр над своей головой. “Ты стоишь на страже оружия”, — говорят вы Рыцарю Печального образа (то есть себе самому). “Шорох... враг приближается!..” Послушный вашему приказу, рыцарь в шлеме и в латах (вы сами) приходит в движение: его плечи упали, длинные руки повисли и пальцы по-детски раскрылись. Шея, худая и длинная, как у испуганной птицы, хочет поднять беспокойную голову к центру, но центр уходит все выше, вращаясь и искривляясь. Чем упорнее тянется вверх худая фигура, тем больше гнутся в коленях старые слабые ноги. Сбитые в сторону латы носков на веревках звякают тихо... рыцарь крадется. “Теперь — нападай!” Все изменилось! В мгновение ока центр падает вниз и застывает в верхней части груди, спирая дыхание! Плечи взлетают, рыцарь сутулится, ноги становятся длинными, тонкими. Пика направлена в тьму, в пустоту... Прыжок на врага, и центр, теперь маленький, темный, как мяч на резинке, летает вправо и влево, вперед и назад. Вслед за ним мечется рыцарь, то пригибаясь всем телом к земле, ширясь в плечах, то на мгновение худея и устремляясь вверх на цыпочках... Так, забавляясь, вы незаметно вживаетесь в роль, в ее характерные особенности, все время оставаясь в сфере творческой фантазии. Ваша работа легка и артистична. Вы все больше и больше отходите от грубости и тяжести плоского натурализма с его требованиями “точности, как в жизни”.

Упражнение 21.

Представьте себе *какое-нибудь* воображаемое тело с центром в том же пространстве, где находится ваше собственное тело. Начните двигаться, говорить и выполнять простые действия, стараясь вжиться в характер, возникший от случайно взятых вами тела и центра. Проработайте этот характер так, как будто бы вы готовили роль. Возвращайтесь к нему в течение нескольких дней, совершенствуя и детализируя его.

Создайте другой такой же случайный характер. Начните вносить легкие изменения в воображаемое тело.

Меняйте характер центра, представляя его себе, например, большим, маленьким, сжимающимся, расширяющимся, удаляющимся, приближающимся, излучающим, светлым, темным, тяжелым, легким, жестким, мягким, теплым, холодным и т.п. Следите, какие изменения возникают в характере от перемен, производимых вами в теле и центре.

Выберите характер из пьесы или литературы и найдите для него воображаемое тело и центр. Упражняйтесь в разработке и усвоении их.

Когда вы почувствуете некоторую уверенность и легкость при выполнении предыдущих упражнений — поставьте себе задачу: в *кратчайший срок* (в несколько минут) создать и разработать в деталях характер, исходя из случайно взятых вами тела и центра. Постарайтесь в этот же короткий промежуток времени выработать также и манеру речи созданного вами лица. Затем, после упражнений, попробуйте представить себе его биографию и образ жизни.

Все, что в игре актера принимает застывшую, неподвижную форму, уводит его от самой сущности его профессии — *импровизации*.

Импровизирующий актер пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором, как *предлогом* для свободного проявления своей творческой индивидуальности. Его психология существенно отличается от психологии актера, неспособного к импровизации на сцене. В то время как последний педантически держится за найденные им однажды удачные приемы игры, за ремарки автора, стремится к точному повторению указанных ему мизансцен и полагает главной своей задачей произнесение текста, данного ему

автором, импровизирующий актер чувствует себя гораздо независимее. Сколько бы раз он ни исполнял одну и ту же роль, он всегда находит новые нюансы для своей игры в каждый момент своего пребывания на сцене.

Путем соответствующих упражнений вы можете усвоить себе психологию и технику актера-импровизатора.

Упражнение 22.

Наметьте исходный и заключительный моменты для своей импровизации. Они должны быть точны и просты. Например: в начале вы быстро встаете с места и твердо произносите “Да!”. В конце вы безвольно опускаетесь на стул и говорите “Нет!”. Всю среднюю часть, весь переход от исходного момента к заключительному вы импровизируете. Не придумывайте *заранее* оправданий вашим действиям, не берите никакой определенной темы, но, отдавшись впечатлению от вашего же собственного движения и слова (исходный момент), свободно, с доверием к себе начните играть то, что подскажет вам ваше подсознание. Пусть каждый последующий момент будет *психологическим* следствием предыдущего. Так, не имея заранее намеченной темы, вы продолжаете импровизировать, продвигаясь от начала к намеченному вами концу. Все, что вы делаете при этом, приходит целиком из области вашего творческого подсознания и является неожиданностью для вас самого. *Это чистая форма импровизации.* В эту минуту вы — актер в настоящем смысле этого слова. Импровизируя таким образом, вы проходите целую гамму разнообразных чувств, настроений и волевых импульсов. Вы знакомитесь с богатствами вашей собственной актерской души, о которых вы, возможно, не подозревали раньше. Ваше воображение пробуждается, и вы, может быть, создаете неожиданный и новый для вас образ. Вы чувствуете, как освобождается в вас истинный художник: *актер-импровизатор.*

Но вы не блуждаете бесцельно; вами руководит заключительный момент импровизации. Он направляет вашу игру, не связывая ни ваших действий, ни вашей фантазии. Вы импровизируете свободно, но не бесцельно.

Упражняйтесь таким образом до тех пор, пока ваша душа не разовьет полного доверия к самой себе. Пока вам не станет чуждой мысль: “Что же я буду делать без темы и слов, данных мне автором?” При импровизации ваше творческое подсознание (не рассудок) заменяет вам автора.

Затем перейдите к упражнению, где вы кроме заранее намеченных начала и конца берете еще и определенную основу для вашей импровизации. Такой основой могут быть, например: легкость, форма, красота (“эстетическая совесть”), завершенность, атмосфера, психологический жест, характерность (воображаемое тело и центр), излучение и т.п. Даже определенный род движений может быть основой для вашей импровизации, например: формирующие, плавные, реющие или излучающие движения. Не берите вначале больше одной основы.

Для групповых импровизаций принцип построения и проведения их остается тем же самым. Различие заключается только в том, что каждый из импровизирующих считается с игрой своих партнеров (реагируя на нее не рассудочно, но так же непосредственно, как на свою собственную игру при индивидуальной импровизации). Начальный и исходный моменты при групповых упражнениях должны сохранять такую же простоту, как и при индивидуальных. Например: начало — автор читает собравшимся у него коллегам свое новое произведение. Конец — все расходятся, прощаясь друг с другом и с автором. Или: начало — ночь, полустанок железной дороги. Скучающие пассажиры ждут прибытия поезда. Конец — звонок возвещает приближение поезда. Успевшие перезнакомиться

путешественники, спешно собрав свой багаж, направляются к выходу, ведущему на перрон, и т.п.

Не усложняйте ничем ваших упражнений. Чем они проще, тем скорее и вернее они приведут вас к цели.

Способность импровизировать слова не есть актерская способность, и не следует отвлекать свое внимание подыскиванием наилучших слов. Смысл упражнения не пострадает от неудачно подобранных фраз и выражений.

Слишком длинные импровизации могут вызвать ненужные, затемняющие смысл упражнения затруднения, как, например: рассудочное увлечение счастливо возникшим диалогом, одностороннее развитие внезапно осознанной темы, доминирование одного участника над другими и т.п. Нежелательные явления подобного рода почти отсутствуют в коротких импровизациях.

Импровизация как способ репетирования.

Теперь представьте себе, что между исходным и заключительным моментами вы установили еще один переходный момент в середине. Ничего не изменится для вас от этого в процессе импровизации. Вы свободно пройдете через средний момент и направитесь к заключительному. Представьте себе теперь, что вы установили много таких моментов и что вы переходите от одного к другому. Что напечалит вас такое упражнение? Разве не то же делаете вы, репетируя или играя пьесу, написанную автором? Разница заключается только в том, что, приступая к работе над готовой пьесой обычным путем, вы забываете себя как импровизатора и предполагаете бессознательно, что автор уже сделал за вас всю творческую (импровизационную) работу и вам остается только в точности выполнить его указания. Вы снижаете значение своего творческого процесса, сводя его на степень второстепенного. Но если вы устраните эту чисто психологическую ошибку и разовьете путем упражнений свою способность импровизации, вы скоро придете к убеждению, что *театральное искусство есть непрестанная импровизация*, что нет такого момента на сцене, когда вы, как актер, были бы лишены возможности импровизировать. Едва ли следует упоминать о том, что импровизация не должна переходить в произвол актера на сцене. Актер не должен исказить ни текста автора, ни мизансцен режиссера. Без них его импровизация не имела бы основы. Свобода импровизирующего актера выражается в том, как он произносит слова автора, как следует мизансценам режиссера, как нюансирует интерпретацию роли, найденную в период репетиций. Опыт показывает: чем бережливее относится актер к общей композиции спектакля, тем свободнее он чувствует себя как импровизатор.

Импровизация может быть одним из способов репетирования. Вы выбираете сцену, с которой хотите начать ваши репетиции. Если сцена длинна, вы берете небольшую часть ее и, установив, по автору, начало и конец, вместе с партнерами начинаете импровизировать. В этом случае вами руководит и направляет ваши действия не только конец, как в предложенном выше упражнении, но и содержание сцены, тема, которую дает вам автор. Прodelав несколько раз такую импровизацию, вы прибавляете к исходному и заключительному моментам один или два момента для средней части импровизации, также заимствуя их из сцены, над которой вы работаете. Автор дает вам для этого и текст, и психологический рисунок. Постепенно, все больше заполняя пробелы между намеченными вами моментами, вы, не теряя *психологии импровизирующего актера*, будете в состоянии легко провести всю сцену так, как она написана автором. Но вы будете переживать все, что вы делаете на сцене, как ваше собственное творение. Написанная автором пьеса

будет предлогом к вашему творчеству. Она даст вам направление, вдохновит вас, но не лишит самостоятельности: Во всем оставаясь верным авторскому замыслу, вы вместе с тем в полной мере будете его сотворцом.

Усвоив таким образом сцену, вы берете теперь одну за другой различные *основы* для вашей репетиции-импровизации (легкость, форма, излучение, атмосфера, характерность, психологический жест, игра с окраской и т.п.). Это избавит вас от манеры репетирования *вообще, бесцельно*, что задерживает обычно как рост отдельных ролей, так и всего спектакля в целом. Кроме того, вы скоро заметите, что, взяв ту или иную основу для репетиции, вы благодаря ее воздействию на вас пробудите в вашей душе больше, чем могли бы ожидать от нее. Она действует как ключ, отпирающий не одну только, но многие двери, ведущие в тайники вашего творческого подсознания.

Театральное искусство, как театральное действие, предъявляет к отдельному актеру определенные требования. Как бы ни был талантлив актер, он не может в полной мере развернуть свое дарование, если внутренне изолирует себя от коллектива. Он должен развить в себе способность коллективной импровизации, восприимчивость к творческим импульсам других, повышенную степень творческой активности и чувство стиля. О способности импровизации я говорил выше. Посмотрим, как могут быть развиты три других качества.

Восприимчивость

Упражнение 23.

Участники упражнения должны начать с того, чтобы сказать себе: “Мы представляем из себя группу, мы здесь, мы вместе”. Затем каждый из членов группы должен постараться осознать *индивидуальное* присутствие каждого другого члена группы так же, как и свое присутствие среди них. Творческий коллектив состоит из *индивидуальностей*. Он не должен превращаться в массу, поглощающую в себе отдельные личности. Поэтому каждый участвующий в упражнении должен быть в состоянии, преодолев общее представление: “мы”, сказать себе: “ОН, и ОН, и ОН, и Я”.

Без сентиментальности и излишней чувствительности каждый член группы делает внутреннее усилие *открыться* своим партнерам. Это значит: быть готовым воспринять впечатление, даже самое тонкое, от каждого присутствующего в каждый данный момент и быть в состоянии гармонично реагировать на него. Когда таким образом установился некоторый контакт между участниками упражнения, они выбирают ряд определенных простых действий для последовательного их выполнения. Действия эти могут быть, например, такими: 1) спокойно ходить по комнате, 2) бегать, 3) стоять неподвижно, 4) сидеть на стульях, 5) разойтись и встать вдоль стен; 6) сойтись в центре комнаты и т.п. Внутренне открывшись друг другу, каждый из участников старается угадать, какое из намеченных действий *группа хочет* выполнить в данный момент. Не условливаясь предварительно о порядке их выполнения, группа переходит от одного действия к другому. *Стремление угадать* желание группы развивает тонкость восприятия участников по отношению друг к другу. Желание угадать не

исключает, разумеется, возможности непосредственного наблюдения участниками друг друга. Смысл упражнения именно и заключается в том, чтобы повысить *наблюдательность и восприимчивость* актера по отношению к партнерам на сцене.

Проделайте ряд этюдов-импровизаций. Например: конец многолюдного собрания. Председатель произносит несколько фраз своей заключительной речи и объявляет собрание закрытым. То, *как* он делает это, дает тон всей последующей импровизации. Своим поведением и манерой речи он как бы диктует “музыкальную тональность”, объединяя в ней всех участников упражнения. Вспыхнет ли горячий спор, погрузятся ли члены собрания в задумчивость, выкажут ли они удовлетворение или раздражение, создастся ли тяжелая, напряженная или, наоборот, радостная, приподнятая атмосфера, начнут ли члены собрания расходиться или захотят остаться и продолжать беседу и т.п., будет зависеть от того, что сумеют “услышать” участники упражнения в тоне, данном им председателем. (Подобные же упражнения могут быть построены и для двух лиц.) Выберите тему для импровизации и определите только в общих чертах, например: фабрика, семейный праздник, сборы в дорогу, скандал в ресторане и т.п. Вначале импровизация, по всей вероятности, окажется несколько хаотичной. Но участники все снова повторяют ее, *не обсуждая*, пока их *усилия угадать и поддержать творческое намерение партнеров* не превратят импровизацию в стройный этюд с ясно выраженным содержанием и четкой последовательностью событий. Постепенно группа может перейти к более сложным темам, например: паника в театре, взрыв на химическом заводе, битва, карнавал, возбужденная толпа и т.п. Путем многократного повторения и такие импровизации должны быть доведены до степени хорошо срепетованных сцен.

АКТИВНОСТЬ

Большую ошибку делают актеры, предполагая, что они могут появляться на сцене (или на репетиции) с той степенью активности, которая знакома им в их повседневной жизни. Желая быть “натуральными”, они переносят на сцену вместе с повседневностью и эту пониженную активность. По словам Коклена, повседневная жизнь, перенесенная на сцену, производит то же впечатление, что и статуя в нормальный рост, поставленная на высокую колонну. Как статуя, поставленная на высокую колонну, теряет для наблюдателя свою натуральную величину, так и актер теряет для зрителя свою натуральную активность, перенося ее на сцену.

Инстинктивно чувствуя необходимость повышенной активности, большинство актеров, играя, прибегают к так называемому нажиму. Но эта ложная активность не достигает цели. Она отталкивает публику и парализует творческие силы актера. Она всегда локализуется в отдельных частях нашего тела (в руках, ногах, шее, голосовых связках и т.п.), сжимает их конвульсивно, образует скверные театральные привычки (штампы) и разъединяет актера с партнерами на сцене. Здоровая же активность, наоборот, наполняет собой все душевное и телесное существо актера, освобождает его, делает сильным, способным к излучениям и помогает установить контакт с партнерами. Она вызывает новые, неожиданные средства выразительности на сцене и ощущается актером как постоянное желание творчества.

Упражнение 24.

Разделите чертой вашу комнату на две части. Пусть эта черта будет “порогом” сцены. Приближайтесь к “порогу” с намерением повысить степень вашей активности, как только вы переступите за него. Сделайте внутреннее усилие *поднять* волевою волну снизу, из области ног, вверх, к области груди, и держите ее там. Делайте это упражнение много раз. Следите, чтобы активность не переходила в физическое, мускульное напряжение. При правильно выполненном упражнении вы почувствуете ваше существо как бы расширившимся и увеличившимся. При мускульном напряжении, напротив, вы переживете род сжатия, уменьшения вашего существа.

Переступив “порог”, начните излучать вашу активность из груди, затем из вытянутых рук и, наконец, из всего вашего существа. Посылайте излучения в различных направлениях.

Излучайте активность, придавая ей определенную окраску.

Перейдите постепенно к несложным импровизациям. Старайтесь делать их, сохраняя активность и излучение.

Групповое упражнение: один за другим участники входят на сцену, переходя намеченную линию “порога”. Каждый из входящих вносит с собой повышенную активность. Он излучает ее в пространство вокруг себя. То же делают и остальные. Активность накапливается, насыщая пространство (так, по крайней мере, должны представлять себе участники упражнения). Сойдясь, они начинают делать импровизацию, пользуясь как своей *внутренней*, активностью, так и активностью, накопленной в пространстве *вокруг* них.

Цель упражнения достигнута, когда участники его могут сказать себе: “Активность имеет объединяющую силу. Она помогает вступать в общение с партнерами и побуждает к коллективному творчеству”.

Возьмите себе за правило не начинать репетиции или спектакля, не перейдя внутренне “порога” сцены.

СТИЛЬ

Не только потому должен актер стремиться пробудить в себе чувство стиля, что профессиональная работа сталкивает его с разными эпохами. Это само собой. Но и потому еще, что стиль, так же как способность коллективной импровизации, восприимчивость к творческим импульсам других и правильная активность, обладает объединяющей силой, помогающей актеру сливаться с коллективом. Актеру недостаточно быть знатоком существующих стилей. Он должен быть в состоянии жить, двигаться, говорить и общаться с партнерами в определенном стиле. Он должен пробудить в себе живое чувство стиля.

Упражнение 25 (групповое).

Участники выбирают тему, например: печаль, мщение, победа, экстаз, благоговение и т.п. и затем на выбранную тему строят ряд пластических групп в разных стилях. В качестве стилей они берут сначала трагедию, драму, комедию, водевиль и клоунаду.

Упражнение производится следующим образом: медленно, с разных концов комнаты, наблюдая друг за другом, участники сходятся одновременно к центру, где должна быть образована группа. Каждый стремится найти для себя позу, которая гармонировала бы с темой, с позами других и была бы подсказана выбранным для упражнения стилем. Постепенно группа образовывается сама собой. Участники должны осознать гармонизирующую и объединяющую силу стиля.

Проделав таким образом одну и ту же тему последовательно в различных стилях, образовывая каждый раз новые группы, участники выбирают другую тему и также проводят ее через все стили.

Вариации упражнения:

1. Участники сходятся к центру комнаты *один за другим*. Первый вошедший, найдя позу, соответствующую теме и стилю, ждет, пока к нему последовательно присоединятся остальные.

2. После того как группа сформировалась и движение в ней прекратилось, участники снова начинают двигаться, стараясь и в *движении* сохранить найденные гармонию, стиль и характер, продиктованные темой.

3. В разных местах комнаты одновременно образуются две или три группы. Каждая из них должна гармонировать с другими. Темы для каждой группы могут быть разными, но стиль для всех один.

4. Тема и стиль для образования группы (или групп) диктуются музыкальным отрывком или атмосферой. В последнем случае предварительно создается атмосфера, как это было описано выше (см. упр.3).

5. Создав и зафиксировав группу, участники *переплавляют* ее в другой стиль (например: экстаз в стиле драмы переплавляется в экстаз в стиле комедии, водевиля и т.п.). Они стремятся достигнуть этого *минимальными* внешними средствами: каждый участник, по возможности сохраняя свою первоначальную позу, доверившись чувству стиля, старается придать ей другой характер.

Делая упражнение на пластические группы, старайтесь избегать танцевальных и так называемых пластических движений и поз, так же как и *стилизации*, заменяя их движениями, подобными психологическому жесту. Стилизация достигается внешними средствами, комбинирующей способностью рассудка, в то время как стиль рождается из глубин творческой души.

Группы становятся разнообразнее, пластичнее и живописнее, если упражнения производятся на станках, подмостках и лестницах, расположенных на полу.

Перейдите к простым (групповым или индивидуальным) импровизациям. Делайте их в разных стилях. Стиль в этом случае определяйте автором (например: Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов, Шекспир, Метерлинк, Ибсен, Мольер и т.д.).

Представляйте себя одетым в различные костюмы, например: греческая тога, латы средневекового рыцаря, современный бальный туалет, лохмотья нищего и т.п. Двигайтесь и говорите в гармонии с воображаемым костюмом. Костюм даст вам *чувство* стиля. Для групповых упражнений (импровизаций или пластических групп) все участники “надевают” однородные костюмы.

К воображаемым костюмам через некоторое время прибавьте воображаемые декорации того же стиля.

ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ

Мне кажется, здесь будет уместным сказать несколько слов о том, что на страницах этой книги я называл творческой индивидуальностью художника. Даже краткое знакомство с некоторыми из основных ее свойств может оказаться полезным для актера, ищущего пути к свободному проявлению своей творческой сущности на сцене.

Если вы предложите двум в равной мере талантливым пейзажистам изобразить один и тот же ландшафт с неизменным условием передать его с возможной

точностью, вы в результате их творческой работы получите два *различных* пейзажа. Произойдет это потому, что каждый из них изобразит вам свое *индивидуальное* восприятие пейзажа, так сказать, пейзаж *внутренний*, а не внешний. Один из них, может быть, передаст вам атмосферу пейзажа, красоту его линий и форм, другой увидит и передаст силу контрастов, изобразит игру света и теней и т.п. Один и тот же пейзаж послужит им предлогом для проявления их индивидуальностей, причем картины их будут свидетельствовать о *различии* этих индивидуальностей.

Индивидуальность Шиллера, говорит Рудольф Штейнер, проявляется в его произведениях как *моральная* тенденция: добро побеждает зло; Метерлинк ищет тонкостей *мистических* нюансов за внешними явлениями; Гете видит *прообразы*, объединяющие многообразие внешних явлений. Станиславский (“Actor Prepares”) говорит, что в “Братьях Карамазовых” Достоевского выявляется его *богоискательство*; индивидуальность Толстого проявляется в стремлении к *самосовершенствованию*; Чехов борется с *тривиальностью* буржуазной жизни. Творческая индивидуальность каждого художника всегда стремится выразить одну основную идею, проходящую как лейтмотив через все его произведения. То же следует сказать и об индивидуальности актера.

Как часто мы слышим, например, что существует только *один* Гамлет, тот, которого создал Шекспир. А кто дерзнет сказать, что он знает, каков был Гамлет в воображении самого Шекспира? “Шекспировский” Гамлет — миф. В действительности существуют и должны существовать столько различных Гамлетов, сколько талантливых, вдохновенных актеров изобразят нам его на сцене. Творческая индивидуальность каждого из них изобразит нам своего, в своем роде единственного Гамлета. Со всей скромностью, но и со всей смелостью должен актер, если он хочет быть *артистом* на сцене, искать свой собственный подход к изображаемым им ролям. Но для этого он должен постараться вскрыть в себе свою индивидуальность и научиться прислушиваться к ее голосу.

Переживание творческой индивидуальности.

Теперь спросим себя: как переживается актером его творческая индивидуальность в минуты вдохновения? В нашей обыденной повседневной жизни мы говорим о самих себе — “я”: “я хочу, я чувствую, я думаю”. Это наше “я” мы отождествляем с нашим телом, привычками, образом жизни, семейным и социальным положением и т.д. Но таково ли “я” художника, находящегося в творческом состоянии? Вспомните самого себя в счастливые минуты пребывания на сцене. Что происходит с нашим обыденным “я”? Оно меркнет, уходит на второй план, и на его место выступает другое, более высокое “я”. Вы, прежде всего, чувствуете его как душевную силу, и притом силу иного порядка, чем та, которую вы знаете в обыденной жизни. Она пронизывает все ваше существо, излучается из вас в ваше окружение, заполняя собой сцену и зрительный зал. Она связывает вас с публикой и передает ей ваши творческие идеи и переживания. Вы чувствуете: сила эта связана и с вашим телом, но иначе, чем сила обыденного “я”. Свободно излучаясь вовне, она почти не напрягает ни мускулов, ни нервов вашей физической организации, делая вместе с тем ваше тело гибким, эстетичным и чутким ко всем душевным волнениям. Тело становится послушным проводником и выразителем ваших художественных импульсов.

Три сознания

Значительные изменения происходят и в вашем сознании. Оно расширяется и обогащается. Вы начинаете различать в себе как бы три отдельных, до известной степени самостоятельных существа, три различных сознания. Каждое из них имеет определенный характер и свои задачи в творческом процессе.

Материалом, которым вы пользуетесь для воплощения ваших художественных образов, являетесь вы же сами, с вашими душевными волнениями, с вашим телом, голосом и способностью движения. Однако “материалом” вы становитесь только тогда, когда вами овладевает творческий импульс, то есть когда ваше высшее “я” пробуждается к деятельности. Оно овладевает “материалом” и пользуется им как средством для воплощения своего творческого замысла. При этом вы находитесь в том же отношении к своему материалу, как и всякий другой художник к своему. Как живописец, например, находится *вне* материала, которым он пользуется для воплощения своих образов, так и вы, как актер, находитесь в известном смысле *вне* вашего тела и *вне* творческих эмоций, когда вы играете, охваченный вдохновением. Вы находитесь *над* самим собой. Ваше высшее “я” руководит живым “материалом”. Оно вызывает и гасит творческие чувства и желания, двигает вашим телом, говорит вашим голосом и т.д. В минуты творческого вдохновения оно становится вашим вторым сознанием наряду с обыденным, повседневным.

Но к чему же сводится роль вашего повседневного сознания в такие минуты? К тому только, чтобы следить за правильным выполнением всего, что должно быть произведено на сцене: установленные режиссером мизансцены, найденный на репетициях психологический рисунок роли, композиция отдельных сцен и всего спектакля и т.д. не должны быть нигде нарушены. Словом, наряду с вдохновением, исходящим от высшего “я”, должен быть сохранен и здравый смысл низшего “я”. Если бы здравый смысл вашего обыденного сознания перестал оберегать найденную и зафиксированную ранее форму, ваше вдохновение могло бы разбить ее, сделать вашу игру хаотичной, и вы, потеряв самообладание на сцене, подверглись бы риску выйти из пределов не только вашей роли, но и всего спектакля. Нередко старые русские актеры на провинциальных сценах, увлекаясь идеалом “вдохновенной игры”, ломали мебель на сцене, “не помня себя”, душили своих партнеров и, не будучи в состоянии обуздать своих “переживаний”, рыдали в антрактах и пили после спектакля, сжигаемые огнем “вдохновения”. В этом было много романтики, и иногда, вопреки здравому смыслу, все-таки хочется пожалеть о том, что эта романтика исчезла бесследно.

С другой стороны, если вы, сохраняя найденную форму, выступите перед публикой без вдохновляющего вас вашего второго сознания, если вы захотите руководиться только здравым смыслом, ваша игра останется мертвой и холодной. Современные актеры, в противоположность старым, “вдохновенным”, нашли оправдание своей безжизненной игре: они называли ее “игрой на технике”. Но об этой игре, когда она исчезнет со сцены, едва ли придется пожалеть.

Таковы два различных сознания, которые вы переживаете в моменты вдохновенной игры на сцене. Но где же третье сознание? Кому принадлежит оно? *Созданный вами сценический образ есть носитель этого третьего сознания.*

Переживания на сцене нереальны.

Вы создали новую “душу”, носительницу третьего сознания. Рассмотрите ее поближе. Сравните ее с вашей собственной душой, поскольку вы знаете ее в вашей обыденной жизни. В чем разница? Все чувства, желания, все переживания вашего сценического образа, как бы сильны они ни были, все они — нереальны. Не должны быть реальны. Ваши слезы и смех, ваше горе и радость на сцене, как

бы искренни и глубоки они ни были, никогда не станут частью вашей повседневной душевной жизни. Они *безличны*, очищены от всего эгоистического. Откуда приходят эти нереальные, чистые творческие чувства? Они даруются вам вашей творческой индивидуальностью. Рождаясь в этот мир, вы уже приносите с собой известные способности, наклонности, характерные особенности, тот или иной темперамент, так же как все ваши индивидуальные черты. Но не только они одни проявляются в вашем творчестве. Все, что вы пережили в течение вашей жизни, все, что вы наблюдали, видели, что радовало ваш взор, что вы любили или ненавидели, от чего страдали, к чему горячо и пламенно стремилась ваша душа, все, чего вы достигли или что навсегда осталось для вас мечтой и идеалом, — все это уходит в так называемые подсознательные глубины вашего “я”. Там оно очищается от всепронизывающего эгоизма вашей обыденной жизни, вашего низшего сознания и преобразуется в материал, из которого ваша творческая индивидуальность строит душу сценического образа. В минуты вдохновения вы получаете как дар ваши забытые чувства в новом, преображенном виде. Так возникает ваше *третье* сознание — душа сценического образа. Попытки актеров использовать на сцене их непроработанные, еще не забытые личные чувства приводят к печальным результатам: сценический образ становится неэстетичным, быстро превращается в клише и не заключает в себе ничего нового, оригинального, никакого *индивидуального* откровения.

Чувства становятся сочувствием

Но помимо того, что ваши творческие чувства нереальны, они обладают еще одной характерной особенностью: из чувств они становятся *сочувствием*. Оно-то и строит “душу” сценического образа. Ваше высшее “я” сочувствует созданному им же самим сценическому образу. *Художник в вас* страдает за Гамлета, плачет о печальном конце Джульетты, смеется *над* выходками Фальстафа. Но сам он остается в стороне от них как творец и наблюдатель, свободный от всего личного. И его сострадание, сорадость, солюбовь, его смех и слезы передаются зрителю как смех, слезы, боль, радость и любовь вашего сценического образа, как его душа. Сочувствие вашего высшего “я” Отелло так велико и интенсивно, что оно становится отдельным, самостоятельным, третьим сознанием в вас. Рождается новое, иллюзорное существо, и ваше высшее “я” говорит: “Это—Отелло, это — Гамлет, это — Фальстаф”. Диккенс плакал от сочувствия, когда умирал кто-нибудь из добрых героев, созданных его же фантазией. Шаляпин говорил: “Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его. Особенно, когда он говорит: “Прощайте, дети!” (Рассказано сыном Шаляпина, Ф. Ф. Шаляпиным.) Актер ошибается, полагая, что он может сыграть роль при помощи своих личных чувств. Он не всегда отдает себе отчет в том, что его личные чувства говорят ему только *о нем самом* и ничего не могут сказать о его роли. Только сочувствие способно проникнуть в чужую душу. Даже в обыденной жизни вы могли заметить, что вы действительно проникаете в душу другого человека только тогда, когда возбуждено ваше сочувствие. То же самое происходит и в моменты творческого состояния.

Признание одного актера

Интересное признание известного венского актера, Левинского, по поводу трех сознаний на сцене приводит Рудольф Штейнер в таких приблизительно выражениях: “Я ничего не мог бы достичь как актер, если бы появлялся на сцене таким, каков я есть в действительности: маленьким, горбатым, со скрипучим

голосом и безобразным лицом... Но я сумел помочь себе в этом отношении: я всегда появляюсь на сцене как *три* человека. Один — маленький, горбатый, уродливый. Другой — идеальный, чисто духовный, находящийся *вне* горбатого, уродливого; его я всегда должен иметь перед собой. И, наконец, в качестве третьего... я вместе со вторым *играю на* горбатом, уродливом и скрипучем". Такое состояние, прибавляет Рудольф Штейнер, должно стать сознательным и привычным для актера.

Видеть себя со стороны

Если вы хотите в полной мере освободить ваши творческие силы, вы можете помочь себе в этом, последовав простому практическому совету Рудольфа Штейнера (там же). Заключается он в том, чтобы выработать в себе способность до некоторой степени смотреть на себя самого в жизни со стороны, объективно, как на постороннего. (Речь идет, разумеется, не о наблюдении себя в зеркале, не о позировании перед ним или перед другими людьми, как это часто делают современные актеры.) Вы можете себе усвоить психологию, подобную той, которую имел Гете. По словам Рудольфа Штейнера (там же), Гете в высшей степени обладал способностью наблюдать себя со стороны, объективно, безлично. Даже в самые романтические моменты его жизни он не отказывал себе в удовольствии иметь *два* сознания. Эта способность Гете давала ему глубокое проникновение в тонкости переживаний человеческой души и отражалась в его романтических и других произведениях. Такая способность в значительной степени раскрепостит ваше творческое "я", и оно все чаще и чаще будет дарить вам минуты вдохновения.

Социальное значение высшего "я"

Ваше пробужденное "я" является не только творцом сценического образа, но и зрителем. Находясь одновременно по обе стороны рампы, оно следит за переживаниями зрителя, разделяя с ним его восторги, волнения и разочарования. Больше того: оно обладает способностью *предвидеть* реакцию зрителя на то, что произойдет на сцене в следующий момент. Оно знает наперед, что удовлетворит зрителя, что разочарует его, что воспламенит или оставит его холодным. Для актера с пробужденным "я", с развитой творческой индивидуальностью, зрительный зал является живым связующим звеном между ним и художественными запросами современного зрителя. Благодаря этой особенности своей творческой индивидуальности актер становится способным отличать истинные нужды современного ему общества от требований дурного вкуса толпы. Прислушиваясь к голосу, доходящему к нему из зрительного зала, он постепенно научается чувствовать себя участником социальной жизни и соответственно этому давать направление своей профессиональной работе. Путем соответствующих упражнений вы можете помочь пробуждению социального чувства вашей творческой индивидуальности.

Упражнение 26.

Представьте себе, что вы смотрите спектакль из зрительного зала. Пьеса, которую разыгрывают перед вами, должна быть хорошо знакома вам. Зрительный зал наполнен публикой, пришедшей с улицы. Это — публика сегодняшнего дня. Сидя вместе с ней в зале, вы наблюдаете в вашем воображении ее реакцию на то, что происходит на сцене. Вы стараетесь понять, что удовлетворяет эту публику с

улицы, что оставляет ее равнодушной, что кажется ей правдивым, что — фальшивым как в игре актеров, так и в самой пьесе.

Поставьте перед собой ряд конкретных вопросов и постарайтесь ответить на них на основании того, что вы переживаете вместе с публикой: зачем нужна эта пьеса в наше время? Какую общественную миссию она выполняет? Что извлечет эта публика из этой пьесы? Какие мысли, чувства и желания может такая пьеса и такая игра актеров возбудить в современной публике? Сделает ли эта пьеса и этот спектакль современного зрителя более чутким и восприимчивым к событиям современной жизни? Вызовут ли они в душе зрителя моральные чувства, или воздействие их ограничится только удовольствием? Может быть, спектакль возбудит только низшие чувства зрителя? Какого качества юмор пробудит он в его душе?

Попробуйте теперь, все еще оставаясь в зрительном зале, но уже как режиссер, внести некоторые изменения в трактовку пьесы, ролей и в игру актеров, ища лучшего воздействия на вашу воображаемую публику.

Затем постарайтесь проследить, как покинет публика театр после окончания спектакля. Что ценного унесет она с собой? Изменится ли отчасти ее взгляд на жизнь? Будет ли впечатление от спектакля отрицательным или положительным? И т.д.

Перейдите к следующей, более тонкой форме того же упражнения. Представьте себе тот же спектакль перед зрительным залом, наполненным специальной публикой: профессорами университета, учителями или студентами, рабочими, актерами, докторами или политическими деятелями и дипломатами, представителями провинции или обитателями столицы, коммерсантами или крестьянами, иностранцами, принадлежащими к различным странам, классам и профессиям, понимающими или не понимающими язык, на котором говорят актеры на сцене; наполните зрительный зал детьми и т.д. и т.п. Постарайтесь угадать реакцию и этой специфически подобранной публики.

Такие упражнения помимо удовлетворения, которое они могут дать вам, разовьют в нас постепенно новый орган для восприятия социальной жизни, и этот орган будет частью сложного духовного организма вашего высшего “я”, вашей творческой индивидуальности, поскольку она проявляется в вашей профессии.

“Я” как импровизатор

Создавая сценический образ и одновременно наблюдая его со стороны, ваша творческая индивидуальность часто сама поражается своим находкам. Все, что вы делаете на сцене, ново и неожиданно для вас самих, потому что ваше высшее “я” всегда импровизирует. Оно не хочет, да и не может пользоваться старыми театральными привычками и клише. Они появляются в вашей игре только тогда, когда ваше обыденное “я” переступает положенные ему границы здравого смысла и пытается принять активное участие в творческом процессе. И здесь вы можете прийти себе на помощь, развивая путем простых упражнений свою изобразительность и оригинальность.

Упражнение 27.

Возьмите простое действие, например: убрать комнату, накрыть на стол, найти затерянный предмет и т.д. Повторите это действие десять-двадцать раз, не повторив при этом ни одного движения, ни одного положения, уже использованных вами. Это упражнение пробудит в вас уверенность в себе, изобретательность и, что важнее всего, нелюбовь к избитым сценическим клише,

которые больше, чем что-либо другое, способны убить живое проявление творческих сил актера.

В заключение я хочу рекомендовать вам еще одно упражнение, благодаря которому вы можете сделать значительный шаг в знакомстве с характером вашей собственной творческой индивидуальности.

Упражнение 28.

Выберите отрывок из роли, уже игранной вами раньше (или приготовьте отрывок заново), и представьте себе, что этот отрывок исполняете не вы, но другой актер, хорошо вам известный как художник, актер, игру которого вы легко можете вообразить. Затем таким же образом представьте себе игру другого актера и постарайтесь, сравнивая ваши впечатления от их игры, почувствовать, в чем выражается различие их индивидуальностей. Прodelайте тот же опыт с целым рядом хорошо знакомых вам актеров.

В заключение постарайтесь увидеть в вашем воображении себя самого исполняющим тот же отрывок. Когда перед вами выступают характерные особенности вашего исполнения той же роли и вы сравните их с исполнением других актеров — вы переживете нечто, что можно назвать интимной встречей с вашей собственной индивидуальностью.

Не анализируйте рассудочно впечатления, полученные вами от вашей собственной игры. Ограничьтесь общим переживанием “встречи” с самим собой.

КОМПОЗИЦИЯ СПЕКТАКЛЯ

Те же законы, что управляют явлениями вселенной, жизнью земли и человека, законы, которые вносят гармонию и ритм в такие искусства, как музыка, поэзия и архитектура, могут найти применение и в театральном искусстве. Я постараюсь дать возможно краткое изложение некоторых из них и на примере “Короля Лира” показать, как практическое применение их на сцене может стать основой *композиции спектакля*.

Трехчленность

Если путем многократного проигрывания пьесы в вашем воображении вам удалось вжиться в нее настолько, что она является вашему внутреннему взору *вся сразу*, лишь только вы сосредоточите свое внимание на одном из моментов ее действия, вы будете в состоянии увидеть ее как *трехчленное* целое. *Начало* вы переживете как зерно, из которого развивается растение; *конец* — как созревший плод, и *середину* — как процесс превращения зерна в зрелое растение, начала — в конец. Каждая из этих частей имеет свою задачу и свой специфический характер в композиции целого. Их взаимоотношения могут дать режиссеру руководящую идею при постановке пьесы. Рассмотрим вкратце эти взаимоотношения,

Полярность

Если в произведении искусства (в данном случае в пьесе или спектакле) действительно происходит *превращение* начала в конец, то есть если в пьесе есть органическое действие, то оно, подчиняясь закону *полярности*, выражается в том, что начало (сразу или постепенно) превращается в конце в свою *противоположность*. Полярность начала и конца в пьесе или спектакле создает

правильную композицию и повышает их эстетическую ценность. Известно, что контрасты в произведениях искусства дают им силу и выразительность, отсутствие же их или слабое их проявление порождает монотонность и однообразие. (Начало и конец пьесы не определяются, разумеется, ее первой и последней сценами. Начало как завязка может охватывать значительную часть пьесы, так же как и ее конец.)

Но сила контраста имеет не только эстетическое, композиционное значение. Она освещает также и *содержание* художественного произведения, вскрывая его более глубокий смысл. Такие контрасты, как свет и тьма, жизнь и смерть, добро и зло, дух и материя, правда и ложь и т.п., дают нам глубокое проникновение в их сущность. Мы не пережили бы добра *так*, как мы переживаем его, если бы для нас не существовало контраста зла. То же относится и к контрасту начала и конца в композиционно построенном спектакле. Поэтому режиссеру следует искать, усиливать и даже создавать доступными ему сценическими средствами контрасты для начала и конца спектакля. Посмотрим, как выражается, например, такая полярность в “Короле Лире”.

Замкнутым, давящим, окутанным темной атмосферой деспотизма, но торжественным и по-своему прекрасным представляется нам королевство Лира вначале. Покой и неподвижность сковывают этот древний мир. В центре его мы видим самого Лира. Замкнутый в себе деспот, он пригнетает к земле всех, кто вступает в сферу его влияния. Его королевство — он сам. Зло, таящееся в его окружении, скрывается под маской смирения и покорности. Усталый, древний, как и его королевство, Лир жаждет покоя. Он говорит о смерти. В своем земном величии он слеп и глух ко всему, что выходит за пределы его сознания. У него нет врагов, он не нуждается в друзьях, не знает сострадания и не различает добра и зла. Земля дала ему все свои блага, выковала железную волю и научила повелевать. Он не нуждался ни в ком и ни в чем. Он — ОДИН. Он — ЕДИНСТВЕННЫЙ. Таково начало трагедии. Каков же другой ее полюс?

Во что превратился деспотический мир Лира? Он разрушен, разбит. Границы его стерты. Вместо тронного зала — степь, то бурная, то тоскливая и пустынная, скалы, палатки, поле битвы. Неограниченный властелин превратился в узника. Зло, таившееся вначале под маской верноподданнической любви, вышло наружу. Прежде безвольные Гонерилья, Регана, Эдмунд и Корнуэл проявили теперь свою упорную волю. А сам Лир? Не только внешний облик его изменился, не только обладатель несметных богатств стал нищим, но и само сознание его, прежде такое горделивое и самостное, прорвало границы и вышло за пределы земного и личного. Боль, стыд и отчаяние переплавили бессердечную, жестокую волю в горячую отцовскую любовь. Земная жизнь потеряла для Лира свое прежнее значение. Торжественная, трагически-светлая атмосфера сменила подавленность и мертвый покой начала. Вся трагедия, как и ее герои, перешла к концу в ДРУГУЮ тональность. Новый Лир стоит в центре нового мира. Он, как и прежде, один, но теперь не единственный, он — ОДИНОКИЙ. Таково композиционное взаимоотношение начала и конца. Они освещают, разъясняют, оттеняют и дополняют друг друга силой контраста. От воли режиссера зависит подчеркнуть, выявить этот контраст или затушевать его.

Но кроме большого, обнимающего весь спектакль контраста начала и конца каждая пьеса дает режиссеру возможность осуществить на сцене ряд более мелких контрастов. Они разбросаны повсюду между обоими полюсами. Возьмите, например, три монолога Лира в пустыне:

“Злись, ветер, дуй, пока не лопнут щеки!

Вы, хляби вод, стремитесь ураганом,

Залейте башни, флюгера на башнях!

Вы, серные и быстрые огни,
Предвестники громовых тяжких стрел,
Дубов крушители, летите прямо
На голову мою седую! Гром небесный,
Все потрясающий, разбей природу всю,
Расплюсни разом толстый шар земли
И разбросай по ветру семена,
Родящие людей неблагодарных.

Вы, бедные, нагие, несчастливцы,
Где б эту бурю ни встречали вы,
Как вы перенесете ночь такую
С пустым желудком, в рубище дырявом,
Без крова над бездомной головой?
Кто приютит вас, бедные? Как мало
Об этом думал я! Учись, богач,
Учись на деле нуждам меньших братьев,
Горюй их горем и избыток свой
Им отдавай, чтоб оправдать тем Небо!

Лучше бы тебе лежать под землей, нежели нагишом бродить под бурю. Неужели это человек — человек и ничего больше? Посмотри на него хорошенько: на нем нет ни кожи от зверя, ни шерсти от овцы, ни шелку от червя! А мы все трое не люди — мы подделаны! Вот человек, как он есть — бедное, голое, двуногое животное... Прочь с меня все чужое! (*Шуту.*) Эй! Расстегни здесь. (*Рвет па себе платье.*)”

(Перевод А. Дружинина)

Проиграйте в вашем воображении по несколько раз каждый из этих монологов, и вы увидите: психологически они возникают из трех различных источников. Первый — как буря вырывается из воли восставшего против стихийных сил Лира. Второй — рождается из сферы чувств, доселе так мало знакомых Лиру. Третий — исходит из мысли, созерцательно пытающейся проникнуть в существо человека, каким Лир видит его теперь. Первый и третий монологи контрастируют друг с другом, как воля и мысль человека. Между ними в качестве соединительного звена стоит второй монолог — чувство. Разными средствами сценической выразительности будут пользоваться режиссер и актер для передачи этих контрастов. Иными будут мизансцены, данные режиссером, иными — движения и речь [* В звуковой эвритмии Рудольфа Штейнера актер найдет указания на то, как следует пользоваться художественной речью для того, чтобы оттенить в ней элементы воли, чувства, мысли (*Прим. автора*)] актера, иные душевные силы пробудит он в себе для каждого из трех монологов. Другого рода контраст найдете вы, например, при сопоставлении двух главных героев трагедии — Лира и Эдмунда. С самого начала Лир предстает перед вами как существо, обладающее всеми привилегиями земного владыки. В противоположность ему Эдмунд, никому не известный, вступает в жизнь как *bastard*. Он начинает свою жизнь с ничего, он сам — “ничто”; Лир и Эдмунд — “все” и “ничто”. Каждый из них совершает свой путь: Лир — теряет, Эдмунд — приобретает. К концу трагедии Эдмунд — в ореоле славы, властный, любимый

Гонерильей и Реганой — становится “все”, Лир — “ничем”. Композиционный жест контраста завершился. Однако истинный смысл этого противоположения глубже. *Вся трагедия в конце превращается в свою противоположность: из плоскости земной она переходит в плоскость духовную. Ценности меняются. “Все” и “ничто” приобретает к концу иной, обратный смысл. В земном своем ничтожестве Лир снова становится “все” в духовном смысле, Эдмунд же, как земное “все”, становится духовным “ничто”. Этот красивый контраст вскрывает одну из более глубоких сторон основной идеи трагедии: истинная ценность вещей меняется в свете духовного или во тьме материального.*

Превращение

Что же происходит в средней, связующей оба полюса части? Если, наблюдая в воображении *процесс превращения* начала и конца, режиссеру удастся пережить этот процесс как *непрерывный* (независимо от внезапных перемен и скачков, данных в пьесе автором), отдельные сцены потеряют для него свою разобщенность и он увидит каждую из них в свете начала и конца. Он получит ответ на вопрос: *в каком смысле и в какой степени в каждой данной сцене начало УЖЕ превратилось в конец?* Каждая отдельная сцена откроет режиссеру свой истинный смысл и значение. Он легко отличит важное от неважного, главное от второстепенного и не потеряется в деталях. Он пойдет по основной линии пьесы. В “Короле Лире”, например, в торжественной атмосфере начала происходит раздел королевства. Лживые признания дочерей, смелая правда Корделии, изгнание Кента. Корона отброшена, единство королевства нарушено. Превращение началось. Мир ширится и пустеет. Лир зовет, но голос его остается неслышанным: “Мне кажется, что мир спит”. “Мало толку было в твоей плешивой короне,— говорит Шут,— когда ты снимал с нее свою золотую”. Тяжелые подозрения закрадываются в душу Лира, и только Шут дерзает высказывать их вслух. “Знают ли меня здесь?.. Пусть мне скажут — кто я такой?..” — “Тень Лира!” Начало трагедии постепенно переходит в среднюю часть. О каждой сцене, о каждом моменте может режиссер спросить: насколько и в чем они отделились от начала и приблизились к концу? Лир уже потерял королевство, но *еще* не изгнан из него; *уже* потерял власть, но *еще* не осознал этого; Гонерилья, Регана, Эдмунд уже приподняли маски над своими лицами, но *еще* не сняли их совсем; Лир уже получил первую рану, но *еще* далек от момента, когда сердце его станет истекать кровью; старое деспотическое сознание поколеблено, но *еще* нет признаков зарождения нового. Шаг за шагом, до самого конца, прослеживает режиссер *превращение* короля в нищего, тирана в любящего отца. Эти “уже” и “еще” протягивают живые нити от каждой сцены, от каждого события в трагедии к прошлому (началу) и к будущему (концу). Каждая сцена раскрывает перед режиссером ее истинный смысл и значение в каждый данный момент развивающегося действия. Лир, покинувший тронный зал, и Лир, впервые появившийся в замке Гонерильи,— два разных Лира, разных и внешне и внутренне. Второй возник из первого, как из второго возникает третий, из третьего четвертый, пятый, и так до конца, когда не останется ни одного “еще”, где все “уже” превратятся в последний, заключительный аккорд трагедии. Отдельные сцены связаны теперь между собой не только смысловым содержанием, теперь они пронизаны жизнью, они, подчиняясь закону полярности, превращают прошлое в будущее, и превращение это становится для режиссера подобным музыке. Средняя часть делается живым связующим звеном между началом и концом. (Я уже сказал, что было бы ошибочно представлять себе три основные части пьесы резко отграниченными друг от друга. В большинстве случаев они переходят одна

в другую постепенно, и их границы следует скорее чувствовать, чем определять рассудком.)

Темы

Вызвав в себе живое чувство полярности начала и конца, так же как и превращения совершающегося в средней части, режиссер хорошо сделает, если сосредоточит теперь свое внимание на отдельных темах, проходящих через пьесу. Он может проследить развитие каждой из них в отдельности. Это упростит его работу и даст ему руководящую нить. Как бы сложно ни было построение пьесы, сколько бы отдельных тем ни переплеталось в ней, режиссер всегда найдет среди них три более или менее ярко выраженные основные темы: *Добро, Зло и, партитуру атмосфер.*

По отношению к Добру и Злу следует помнить, что они оцениваются зрителем иначе, чем действующими лицами. В результате просмотренного им спектакля зритель переживает Добро как силу, повышающую ценность жизни, Зло — как силу, ее понижающую. Непроизвольно зритель делает моральную оценку пьесы. Действующие же лица, наоборот, оценивают Добро и Зло с точки зрения тех страданий и радостей, которые выпадают им на долю. Оценка зрителя (так же как и режиссера) — объективна, действующих лиц — субъективна. С точки зрения самого Лира, например, силы Добра сконцентрированы в начале трагедии, где он пользуется своей неограниченной властью и земным благополучием. Его изгнание, безумие, нищета и смерть Корделии переживаются им как Зло. Для зрителя же, наоборот, просветленный страданиями Лир повышает моральную ценность человеческой жизни. Поэтому в противоположность переживанию Лира для зрителя Добро сосредоточено в конце трагедии, Зло же — в ее начале. Иногда личное счастье или несчастье того или иного героя совпадает с объективным Добром и Злом пьесы.

В “Ревизоре”, например, объективное Добро — наказанный порок,— сосредоточенное в конце комедии, совпадает с личным счастьем Хлестакова, но это ничего не меняет в принципе. Удача Хлестакова остается субъективным счастьем действующего лица, в то время как наказанный порок остается объективным Добром, на основании которого зритель производит свою моральную оценку пьесы.

При постановке пьесы на сцене режиссеру следует с возможной ясностью вычертить для зрителя объективную линию Добра и Зла. При этом отдельные действующие лица должны оставаться в субъективных рамках и правдиво стремиться к личному счастью или избегать личного несчастья. В тех случаях, когда отдельные актеры своей игрой пытаются выразить объективное Добро и Зло всей пьесы, то есть подсказать зрителю моральный вывод, они становятся или сентиментальными, или превращаются в “театральных злодеев”.

Во многих случаях одним из наиболее сильных сценических средств, которыми может пользоваться режиссер для выявления объективной линии Добра и Зла, может быть атмосфера. Поэтому правильно построенную режиссером партитуру атмосфер следует рассматривать как самостоятельную тему (наряду с темами Добра и Зла), проходящую через весь спектакль. Бросим беглый взгляд на указанные три темы в “Короле Лире”.

Добро (объективное), как наиболее сложная тема в трагедии, является во многих и различных образах. Здесь можно только намекнуть на ее развитие. Тему начинает Корделия. В атмосфере гнета, исходящего от Лира, и лжи, созданной Гонерильей и Реганой, звучат слова протеста. Они настораживают внимание зрителя. Он чувствует: новая тема вступает “под сурдинку”. Мало может сказать

Корделия о своей любви к отцу, но много чувствует зритель за ее экономными словами. Как *правда и любовь* (так резко контрастирующие с отрицательной атмосферой) вступает тема Добра в общую композицию. Многословие лживых сестер (также по контрасту) только усиливает молчаливую правду Корделии. *Правда* растет по мере того, как разгораются гнев и ненависть Лира (новый контраст). Тема, начатая Корделией, слышится в вариациях, и в бесстрашных словах Кента. Мелодия же *Любви* вспыхивает и разгорается в новой тональности с появлением французского короля. Но тема Добра скоро обрывается и только после долгого перерыва выступает снова. Теперь она появляется как *страдания* Лира и *сострадание* к нему зрителя. Остроты и словечки Шута вплетаются в тему как “смех сквозь слезы”. Тема растет, ширится и принимает грандиозные размеры в степных сценах, когда в них звучат мотивы *возмездия, суда и кары*. В возвышенной, торжественной атмосфере, в апокалипсических образах осуществляется Добро и Правда и переплавляется жестокое, деспотическое существо Лира. Все новые и новые оттенки принимает тема по мере того, как Лиру открываются прозрения в тайны жизни, как раскрывается его сердце для сострадания, как возникают в его душе раскаяние, тоска по Корделии, стыд и боль. Новая вариация: безумный Лир в степи. В этом дивном образе мы видим гибель прежнего Лира. Шаг за шагом следим мы за тем, как переплавляется его прежнее эгоцентрическое существо, как зарождается новое, исполненное правды и отрешенное от себя самого сознание. Мы присутствуем при рождении нового, высшего “я” в человеке. Эта вариация темы сплетается с мотивом страданий Глостера. Атмосфера тоски, пустоты и одиночества, сопровождающая слепого Глостера и безумного Лира, усиливает в зрителе его сострадание и любовь, заставляя все сильнее звучать тему объективного Добра. Ее усиливает, по контрасту, и тема Зла, то тут, то там грубо врывающаяся в основную мелодию. Вновь появляется Корделия, и вместе с ней начинают звучать ноты чистоты, романтики и света. В дуэли двух братьев и в гибели Эдмунда тема получает сильный акцент. Трагедия кончается рядом торжественных аккордов, поднимающих и освобождающих душу зрителя. Страдания Лира и непоколебимая сила его духа в полной мере переплавили Зло в свет и любовь. Смерть Лира, как бы трагична она ни была, не есть поражение и гибель, как, например, смерть Эдмунда. Напротив, она говорит о победе Добра над Злом, о счастливо завершенной борьбе. Поэтому тема Добра кончается героической, победной нотой.

Тема Зла проще. Она начинается сразу же при поднятии занавеса. Присутствие темных сил чувствуется в настороженной атмосфере тронного зала. Тема звучит сначала как *угроза* и затем, перед вступлением темы Добра, она становится *ложью* в речах Гонерилы. Взрыв гнева Лира внезапно придает теме бурный характер. Теперь в ней звучат ноты жестокости и деспотизма. Но она снова принимает скрытый характер в сценах заговора сестер и монолога Эдмунда. Дальше она развивается непрерывно, выступая, с одной стороны, как жестокость, коварство, бессердечие и ложь, с другой — как негодование и протест в сердце зрителя. Позднее, когда Зло начинает уничтожать само себя, оттенок разнузданности и дикости присоединяется к прежним окраскам темы. Временно Зло доминирует над остальными темами (ослепление Глостера) и затем обрывается внезапно со смертью Эдмунда и обеих сестер.

Проследим кратко возможную партитуру атмосфер. Подавляющая, полная тяжелых предчувствий, настороженная и вместе мрачно-торжественная атмосфера начала переходить в злобную и гнетущую в сцене раздела королевства. Она становится скрытой и зловещей в сценах заговора сестер и первого монолога Эдмунда. Постепенно в нее вливается беспокойная,

напряженная активность в сценах, предшествующих степным, и затем шаг за шагом она превращается в дикую, но трагически-торжественную во время бури. Она становится безнадежно тоскливой, полной одиночества и боли в сценах Лира и Глостера в степи. Временами она принимает нереальный, фантастический характер (например, в сцене суда Лира над дочерьми). С появлением Корделии атмосфера становится романтически-нелепой и теплой, пронизанной любовью и человечностью. Нота героизма звучит в ней во время прохождения Корделии и Лира в тюрьму. Она делается жестокой и злобной в сцене дуэли и, наконец, торжественной, возвышенной и светлой в конце трагедии.

Композиция действующих лиц

Для того чтобы темы, идея пьесы, а вместе с ними и вся постановка получили рельефность и выразительность, должна быть построена правильная композиция действующих лиц. Почти каждое лицо в пьесе обладает характерными, только ему одному присущими душевными качествами. На основании этих качеств режиссер строит композицию действующих лиц. Принцип композиции заключается в том, чтобы лица, участвующие в пьесе (даже если они связаны одной и той же темой), *ни в чем* не повторяли друг друга. Режиссер спрашивает себя: что преобладает в данном действующем лице — воля, чувство или мысль и какой характер они имеют? Затем при постановке он выделяет эти специфические особенности, уравнивая и дополняя их специфическими особенностями других действующих лиц. Возьмем пример.

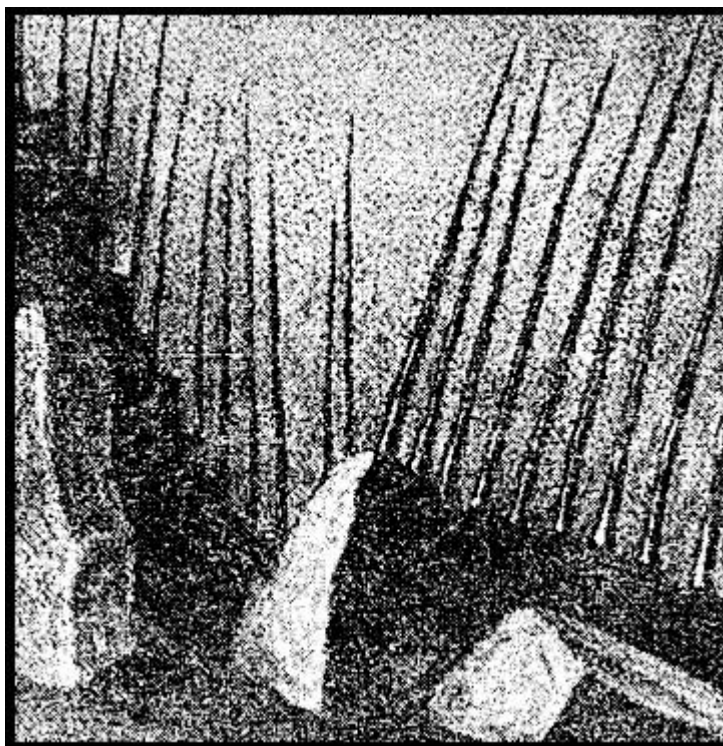
В “Короле Лире” целая группа лиц ведет тему Зла. Рассмотрим, в чем заключаются психологические особенности каждого из них. Лишенный способности чувствовать, Эдмунд разворачивает перед зрителем ряд психологических состояний, где острый ум, вступая в различные комбинации с волей, создает ложь, хитрость, сарказм, презрение, а также мужество, твердость и бесстрашие. Все эти узоры сотканы из ума в соединении с волей. Отсутствие сердца делает героя виртуозом аморальности. Вы видите в нем даже внутреннюю красоту, но красоту холодную, без обаяния. Он говорит и действует как человек, “свободный” от моральных сомнений. Гонерилья дополняет Эдмунда. Все ее существо соткано из чувств. Все ее чувства — страсти, и все страсти — чувственность. Регана композиционно поставлена между Эдмундом и Гонерильей. Она не обладает ни блестящим умом, ни пламенным чувством. Но она отражает как чужую мысль, так и чужое чувство, когда приходит в соприкосновение с ними. Она нужна в пьесе как олицетворение *слабости*, становящейся орудием более сильных. Но вред ее от этого не меньше, чем вред сильных. Корнуэл представляет собой непросветленную умом волю (силу). Композиционно он противоположен Эдмунду. Кроме того, он и Гонерилья (чувство), с одной стороны, он и Эдмунд (ум), с другой, дополняют друг друга. Влюбленный в себя Освальд вносит элемент *юмора* в тему Зла. Его композиционное значение среди других героев еще и в том, что он показывает *узость* во всех трех душевных областях: в мысли, чувстве, воле.

Другой пример. В “Двенадцатой ночи” Шекспира, например, все действующие лица могут рассматриваться как *влюбленные и любящие*. И здесь следует найти характерные особенности каждого из них. От чисто дружеской, бескорыстной любви Антонио к Себастьяну до эгоистической и нечистой любви Мальволио к Оливии даны все возможные оттенки любви позволяющие построить яркую композицию характеров этой комедии. Каждая хорошая пьеса дает основу для построения композиции действующих в ней лиц. Мошенничество, взяточничество, глупость и нечистая совесть в “Ревизоре”, падение на дно и тоска по лучшему в

“На дне”, обостренная до болезни чувствительность в “Празднике мира” Гауптмана и т.п. могут служить такой основой. Забота режиссера, таким образом, должна сводиться к тому, чтобы 1) подчеркнуть специфические *особенности* действующих лиц, 2) оттенить их *различия* (контрасты) и 3) построить композицию так, чтобы действующие лица *дополняли* друг друга.

Кульминации

После того как режиссер путем продолжительной работы воображения достиг того, что пьеса является его внутреннему взору *вся сразу*, на какой бы части ее он ни остановил свое внимание, он может перейти к следующему закону композиции: построению *кульминационных моментов* пьесы. Каждая из трех основных частей целого (начало, середина, конец, или завязка, развитие и развязка) имеет свой определенный характер. В каждой из них преобладают присущие ей силы и окраски. Но они не распределяются равномерно в пределах каждой из этих частей. Они, как волны, то поднимаются, то падают. Напряжение их становится то сильнее, то слабее. Моменты наибольшего напряжения сил и окраски, характерные для данной части, мы будем называть ее *кульминациями*. Но и моменты их наибольшего ослабления (иногда полного исчезновения) мы также будем рассматривать как кульминации. Такие моменты переживаются зрителем как исполненные той же значительности, что и моменты предшествовавшего напряжения. В хорошо построенной пьесе (или спектакле) имеются *три* кульминации, в соответствии с тремя основными частями. Они находятся в том же соотношении друг с другом, как и сами эти части (завязка, развитие, развязка). Поэтому и они подчинены закону полярности. Обратимся снова к примеру “Короля Лира”.

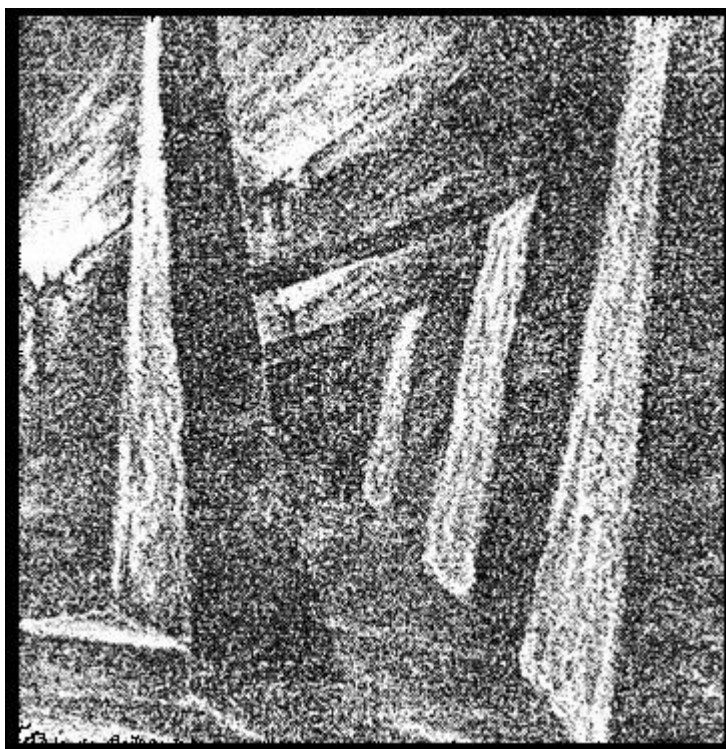


Эскизы декораций к “Королю Лиру В.Шекспира

Отрицательные земные силы, давящая атмосфера, темные деяния и замыслы преобладают в первой части трагедии. Хаотические, разрушительные силы,

атмосфера торжественная (переходящая постепенно в атмосферу пустоты и одиночества) характерны для второй. В третьей части сконцентрированы просветленные страданиями Лира положительная атмосфера и освобождающие, возвышенные силы. Если вы спросите себя теперь, где напряжение сил первой части выражено с наибольшей ясностью, то, по всей вероятности, ваше внимание привлечет к себе сцена, в которой Лир проклинает Корделию, бросает корону в руки своих врагов и изгоняет своего верного и преданного слугу и друга Кента. Разве эта сравнительно короткая сцена не производит на вас впечатления зерна, внезапно прорвавшего свою оболочку и начавшего развиваться из себя растение? В этой сцене вы видите первое проявление темных сил, скрытых первоначально в душе самого Лира. Прорвавшись наружу, они освобождают и силы зла, таящиеся в его окружении. Мир Лира, прежде такой цельный и гармоничный, начинает разрушаться. В своей слепоте Лир не видит Корделии. Гонерилья и Регана захватывают власть, зловещая атмосфера растет и распространяется. Все главные пружины трагедии приведены в действие в этой короткой сцене. Это — *кульминация* первой части трагедии. Из нее развивается композиция второй части. Совершается превращение начала в конец.

Но прежде, чем мы найдем кульминацию второй части, бросим взгляд на третью. И здесь мы находим сцену, где все силы и окраски конца сливаются в торжественном заключительном аккорде. Кульминация начинается с момента появления Лира с мертвой Корделией на руках. Земной, материальный мир Лира исчез. Его сменил новый мир, исполненный духовных ценностей, проникнутый возвышенной атмосферой. Зло, преследовавшее Лира, превратилось в нем самом в очищающую силу. Теперь глаза его раскрылись, он видит Корделию, видит ее внутреннее существо, которого не мог видеть раньше, когда Корделия стояла перед ним в тронном зале. Смерть Лира заключает третью кульминацию. Полярность обеих кульминаций соответствует полярности начала и конца. Но где кульминация средней, самой сложной части трагедии? Есть ли там сцена, выражающая переход, превращение начала в конец, сцена, где были бы слышны одновременно и замирающая мелодия начала и зарождающаяся мелодия конца? В одной из сцен средней части Шекспир показал нам *двух Лиров одновременно*: один угасает (прошлое), другой восстает (будущее). Вглядитесь повнимательнее в эту сцену-кульминацию — она начинается с выхода безумного Лира в степи и кончается его уходом. Взгляните на Лира теперь и спросите себя: тот ли это Лир, каким вы знали его вначале? Нет, это только внешняя оболочка, только маска, за которой вы угадываете другого, нового, *будущего* Лира. Все его страдания, слезы, отчаяния, его раскаяние, его растерзанное сердце — где они сейчас? Конечно, не в телесной оболочке. Они скрыты за этой трагической карикатурой на прежнего, царственного Лира. Но его, этого будущего Лира, вы не видите сейчас. Он доступен пока еще только вашему внутреннему зрению. Вы следите за ним вашей душой, вы хотите и ждете его появления. И он придет, вы увидите его в новом облике в момент, когда он снова найдет Корделию, когда на коленях будет молить ее о прощении. Но пока перед вами только разрушающаяся внешняя форма былого. И пока вы следите за нею вашим физическим зрением, глаза вашей души видят нового, перерожденного, но пока еще бестелесного Лира. Перед вами *два* Лира. Перед вами совершается процесс *превращения* прошлого в будущее, начала в конец. Вы переживаете *кульминацию* средней части всей композиции.



“Король Лир”

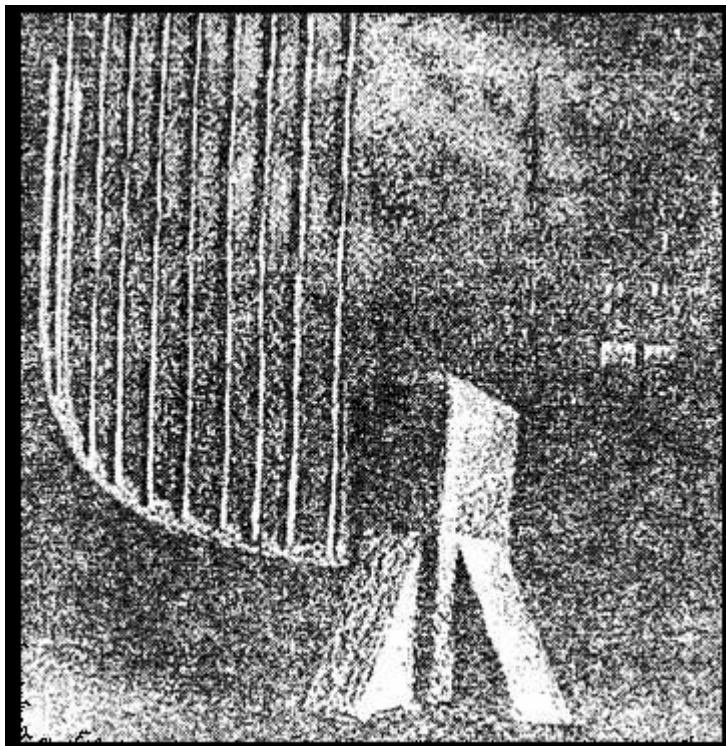
Три основные кульминации (если они найдены не рассудочным путем) дают ключ к идее пьесы и к ее основной динамике. В каждой из них выражается сущность той части, к которой они принадлежат. В трех сравнительно коротких сценах в “Короле Лире” показан весь как внутренний, так и внешний путь Лира, вся его судьба: Лир совершает проступок, раскрепощая темные силы. Безумие, хаос и страдания разрывают прежнее его сознание и разрушают старый мир. Зарождается новое сознание, новый Лир, новый, светлый мир. Трагедия переходит постепенно из плоскости земной в плоскость духовную. Так композиция трех основных кульминаций указывает путь к отысканию идеи трагедии. С этих трех кульминаций режиссер и может начать свои репетиции. Ошибочная мысль, что пьеса должна репетироваться педантично, начиная с первой сцены до последней в порядке их следования, внушена рассудком, но не творческой необходимостью. Почему это необходимо, если вся композиция в целом живет в вашем сознании одновременно? Разве не лучше начать со сцен, составляющих основу всей композиции, и потом перейти к сценам второстепенным?

Дальнейшие подразделения

Каждая из трех основных частей целого может быть подразделена на любое количество более мелких. Эти части могут иметь свои кульминации. Мы будем называть их, в отличие от основных, *вспомогательными*.

В “Короле Лире” могут быть сделаны, например, следующие подразделения. Начало распадается на две части. В первой из них Лир является перед зрителем во всем своем земном величии, облеченный безграничной деспотической властью, и совершает три проступка: проклинает Корделию, отдает корону дочерям и изгоняет Кента. Во второй — в атмосфере тайны и заговора темные силы впервые начинают проявлять свою разрушительную деятельность. Первая основная кульминация служит кульминацией также и для первого подразделения. Второе подразделение имеет свою самостоятельную кульминацию. Лир покидает

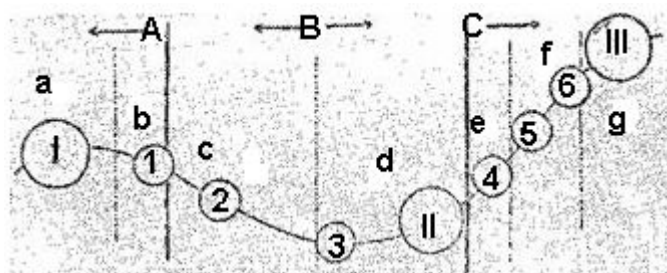
тронный зал. Французский король уводит Корделию. В атмосфере покинутости, нависшей катастрофы и тайны раздаются, пока еще не громкие, голоса Гонериллы и Реганы (заговор сестер). Это — начало первой вспомогательной кульминации. Тема Зла, начинавшая звучать “под сурдинку” еще при поднятии занавеса, получает теперь ясные и четкие очертания. Кульминация охватывает и весь монолог Эдмунда, которым начинается вторая сцена трагедии (с точки зрения композиции деления на акты и сцены, данные автором, не имеют значения). Кульминация кончается выходом Глостера.



“Король Лир”

Средняя часть также распадается на две меньшие. Первая из них — страстная и хаотичная. В ней, в грозе и буре, бушуют элементарные силы. Постепенно возрастая, они доходят до своего “форте”, проникают в глубины сознания Лира, терзают и разрывают его. Кульминация этого подразделения (вторая вспомогательная) обнимает весь монолог Лира: “Злись, ветер, дуй...” Второе подразделение средней части трагедии начинается там, где буря стихает, где мир представляется опустевшим, где истощенный, измученный Лир сначала погружается в сон, подобный смерти (акт 3, сцена 6), и потом, безумный, является в степи. В этой части мы находим две кульминации. Одна из них та, которую мы описали как вторую основную (безумный Лир и слепой Глостер в степи), другая, предшествующая ей (вспомогательная), показывает крайнее напряжение темных сил, их “фортефортиссимо”: сцена ослепления Глостера. Эта дикая сцена, врываясь в атмосферу опустошенности, подчеркивает ее своей контрастирующей силой, и в то же время она оказывается поворотным пунктом темы зла. Если вы проследите развитие положительных и отрицательных сил в трагедии, вы увидите существенное различие между ними: положительные силы не проходят поворотной точки. Они развиваются и возрастают по прямой линии до самого конца. Злые же силы, после того как они разрушили все вокруг себя, обрекают себя на самоуничтожение. Поэтому так важно видеть возникновение этих сил (первая вспомогательная кульминация), их максимальное развитие и начало

падения (третья вспомогательная кульминация) и их полное уничтожение, которое тоже имеет свою кульминацию в сцене дуэли двух братьев. (Эта вспомогательная кульминация окажется шестой по счету в приложенной ниже схеме.)



A, B, C - основные части трагедии
I, II, III - основные кульминации
1-6 - вспомогательные кульминации
a-g - подразделения **СХЕМА**

В третьей части трагедии в связи с появлением Корделии возникает тема света, которая к концу достигает предельной силы. Она проходит три стадии. Первая — нежная, романтическая. Лир пробуждается в палатке Корделии. Это тот, “второй” Лир, который скрывался под маской безумного короля и появления которого мы ждали. Сцена в палатке Корделии — вспомогательная кульминация романтической части (на схеме — четвертая). Второе подразделение — страстная, героическая часть — проход Лира и Корделии в тюрьму. Здесь новое сознание Лира растет и крепнет. В нем снова просыпается прежняя сила земного властелина, но теперь она преобразилась в силу духовную. Монолог Лира: “Корделия моя, со мной ты, милая!..” (акт 5, сцена 3) — есть вспомогательная кульминация этой героической части (на схеме — пятая). В этой же героической части как ее заключительный момент происходит дуэль Эдмунда и Эдгара (шестая вспомогательная кульминация). Третье и последнее подразделение носит характер трагически-просветленный. Это заключительный аккорд всей композиции в целом. Кульминацией этой части является третья основная кульминация трагедий.

Все кульминации скликаются друг с другом, являясь то как дополнение и развитие, то как противоположение одна другой. Я говорил, что три основные кульминации вбирают в себя идею пьесы и выявляют ее в трех последовательных этапах. Вспомогательные же кульминации образуют переходы, связующие звенья между ними. Поэтому режиссер сделает хорошо, если, начав свои репетиции с основных кульминаций, перейдет затем к вспомогательным. Так, постепенно вокруг главного стержня сами собой начнут группироваться детали. Прежде чем мы пойдем дальше, представим в схеме то, что нам удалось найти до сих пор (см. схему 1).

Акценты

Главные и вспомогательные кульминации не охватывают всех моментов напряжения, разбросанных на протяжении пьесы. Их количество не зависит ни от каких законов и определяется свободно, на основании художественной интуиции режиссера. В отличие от кульминации мы будем называть их *акцентами*. В качестве примера укажем на некоторые из них в пределах основной кульминации в “Короле Лире”.

Кульминация начинается долгой, полной значения паузой тотчас же после рокового ответа Корделии: “Государь, ничего”. Эта пауза — первый акцент кульминации. В ней, как в зародыше, заключена вся будущая сцена. Из нее, с точки зрения композиции, исходит импульс, заставляющий Лира совершить три проступка. В этом значительность и сила первого акцента-паузы. Другую такую же паузу мы находим в конце кульминации. Она непосредственно следует за уходом Кента. В ней, как в фокусе, сосредоточен моральный итог всех предыдущих событий. Если первая пауза предвещает действие, то последняя суммирует действие, уже совершившееся. Между этими паузами-акцентами Лир проклинает и отталкивает Корделию, отдает двум другим дочерям корону и изгоняет Кента из своих владений. Все три события показывают три отрицательные стороны природы Лира и проявляются в трех последовательных акцентах. Первый проступок, совершаемый Лиром, имеет *духовное* значение. Отталкивая Корделию, он опустошает свое собственное существо, обрекая себя на одиночество. Монолог “Пусть будет так!..” и т.д. есть второй акцент разбираемой нами кульминации. Вторым проступком Лира носит уже более внешний характер. В первом — он разрушает самого себя, во втором — свое *окружение*. Вместо торжественного акта передачи короны он *бросает ее с ненавистью* как протест против правды Корделии и Кента. С точки зрения композиции важно, *как* совершается действие, и на этом должен быть поставлен акцент. Не право наследования, а неправда поступка Лира есть причина распада королевства. Текст этого третьего акцента: “Вы, мои зятья и дочери, к приданому прибавьте всю третью часть, отнятую у ней...” и т.д. до конца монолога. Изгнание Кента — третий проступок Лира — имеет уже совсем внешний характер. Он изгнал Кента из своих *земных* владений, в то время как Корделия изгнана им из его собственного духа. Последний монолог Лира, обращенный к Кенту: “Так слушай же в последний раз, крамольник!..” и т.д. есть четвертый акцент кульминации. Все три проступка Лира дают нам картину еще не очищенной страданиями, еще темной души Лира.

/Рисунок не отсканирован/

“Король Лир”

Такие акценты, в большом количестве разбросанные на протяжении всей пьесы, так же как и вспомогательные кульминации, служат соединительными звеньями между найденными прежде важными, с точки зрения режиссера, моментами пьесы. Акценты (и в особенности кульминации), с одной стороны, не позволяют режиссеру отклоняться от основной идеи пьесы и, с другой, дают ему возможность выявить и осуществить свою, режиссерскую интерпретацию пьесы и свой, режиссерский замысел постановки.



“Король Лир”

Ритмический повтор

Следующий принцип композиции можно назвать *ритмическим повтором*. Он встречается везде в жизни мира, земли и человека во многих вариациях. Но в применении к сценическому искусству я ограничусь только двумя его видами. I. Явление повторяется с регулярностью в пространстве или во времени (или вместе) и при этом остается неизменным (например, волны, биение сердца, дыхание, смена времен года и т.д.). II. Явление меняется при каждом повторе качественно и количественно (например, листья известных растений, повторяясь на стебле, становятся тоньше, меньше и проще по форме по мере удаления от поверхности земли). Повторы эти вызывают в зрителе различную реакцию. В первом случае зритель получает впечатление “вечности” (если повторы происходят во времени) или “бесконечности” (если повторы происходят в пространстве). Этот род повторов, примененный на сцене, помогает также создавать известную атмосферу (например, повторяющиеся удары колокола, тиканье часов, прибой волн, порывы ветра и т.п. Декоративные повторы, как, например, ряд однородных окон, колонн или, наконец, регулярно проходящие через сцену фигуры). Эффект, производимый вторым типом повтора, иной. Он или ослабляет, или усиливает определенное впечатление, делает его более духовным или материальным, увеличивает или ослабляет юмор или трагизм положения и т.п. “Король Лир” дает хорошие примеры второго типа повтора. Вот некоторые из них.

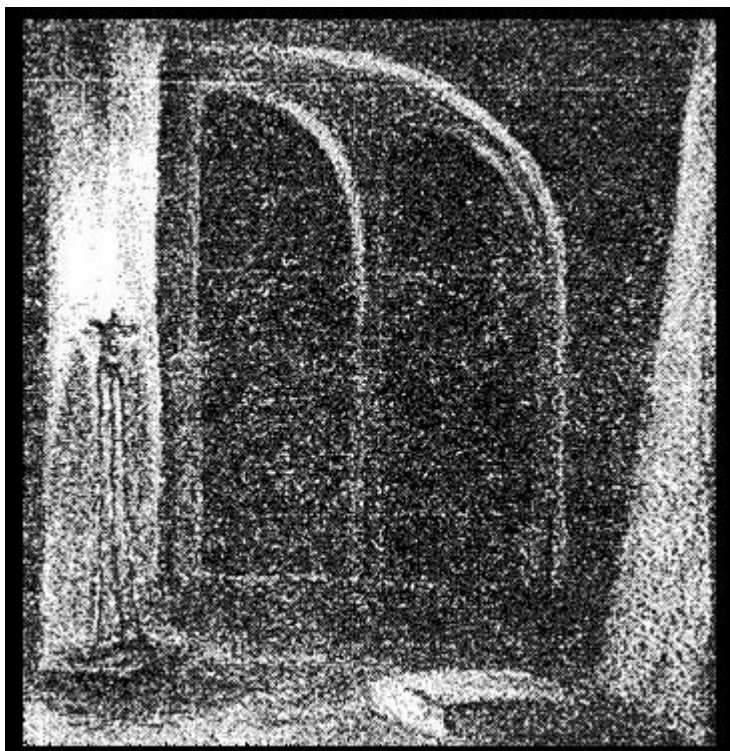


“Король Лир”

1. Три раза в течение пьесы тема “короля” выступает с особенной силой. В тронном зале при первом появлении Лира зритель встречает его как *Короля*, во всем его земном величии и достоинстве. Образ короля-тирана запечатлевается в его сознании. Но вот его поражает контраст: безумный Лир в степи. “Король, король от головы до ног!” Повтор говорит зрителю о нисходящей линии земного и о восходящей линии духовного величия. В словах безумного “Короля” он слышит проблески мудрости высшего порядка. В конце трагедии “Король” появляется в третий раз: Лир умирает с мертвой Корделией на руках. Еще более разительный контраст: мощный Король-деспот на троне и беспомощный “Король”-нищий, умирающий на поле битвы. Но в нем умирает только прежний, земной Король с его деспотическим “я”. Другой “Король”, духовный, с очищенным высшим “я”, не умирает. Он освобождается и продолжает жить. Эдмунд тоже умирает почти одновременно с Лиром. Что остается в душе зрителя после его смерти? Ничего. Пустота. Он уничтожается и исчезает из его памяти. Смерть Лира есть только превращение. Он существует преображенным. В течение трагедии он накопил такое количество высокой духовной энергии силой своего непреклонного царственного “я”, что после его физической смерти зритель воспринимает его как интенсивно живущего. Этот повтор служит к одухотворению темы “Короля”. Он (как и всякая композиционная фигура) открывает зрителю один из аспектов основной идеи трагедии: *“Король” — “я” в человеке имеет силу жизни, которая способна переступить за границы физической смерти.*

2. Пять раз встречаются Лир и Корделия. Каждая встреча есть шаг к их слиянию. В тронном зале Лир отталкивает Корделию. Композиционно этот жест подготавливает сближение. Вторая встреча между ними после долгой разлуки в палатке Корделии уже носит другой характер. Роли переменялись. Слабость и бессилие Лира противопоставлены здесь его прежнему деспотизму. Он на коленях умоляет Корделию о прощении. Но в высшем смысле они еще не нашли друг друга. Лир слишком унижен, Корделия еще не в состоянии поднять его до себя. Необходим новый шаг к слиянию. Он происходит в следующем повторе: Лир

и Корделия проходят в тюрьму. Но и здесь равенство еще не достигнуто. В непреклонном “я” Лира снова вспыхнул эгоизм, хотя и окрашенный теперь духовностью. Он хочет жить в мире, который сам же отверг. Он презирает землю, и это презрение рождает в нем новую гордость. Корделия еще не единственная и не последняя цель его жизни.



“Король Лир”

Зритель чувствует: нужна еще встреча. И он снова видит их вместе: Лир держит мертвую Корделию на руках. Здесь Лир очищен от всех желаний, кроме одного: слиться с существом Корделии. Теперь она его единственная цель. Но между ними — граница двух миров. Лир оттолкнул Корделию, когда она была еще в том же мире, что и он. Теперь же он хочет совершить невозможное — хочет вернуть ее в мир, где еще находится сам. Нужен новый, последний шаг: переход Лира в тот мир, куда ушла Корделия. И Лир умирает. Его смерть становится полным слиянием двух существ, так долго искавших друг друга. Эта последняя, пятая, встреча за пределами этого мира есть высшая форма любви и слияния. И опять благодаря композиционной фигуре открывается новая грань в идее трагедии. Если предыдущая фигура повтора показала зрителю несокрушимую силу жизни “королевского я”, этот повтор говорит ему о *необходимости слияния такого “я” с идеальной, ему же принадлежащей частью своего высшего существа: с любовью и женственностью, спасающей его от жестокости и агрессивности мужского элемента. Это значит: слияние с теми качествами души и духа, которых Лир не имел вначале и которые, проклиная Корделию, сам оттолкнул от себя.*

3. В данном примере повтор выступает как *параллелизм*. Зритель переживает *одновременно* две судьбы: трагедию Лира и драму Глостера. Драма повторяет трагедию. Глостер страдает не меньше, чем Лир, но результат его страданий иной, чем у Лира. Оба героя совершают ошибки, оба теряют своих любимых и верных детей, оба имеют злых детей, оба теряют земные блага, оба снова встречают своих потерянных детей, и оба умирают в изгнании. Этим и кончается их внешнее

сходство. Но оно является фундаментом, на котором выявляется их внутреннее различие. Глостер повторяет судьбу Лира на более низкой ступени: он не переходит границ земного рассудка (безумие Лира), не переживает встречи с элементарными силами, разрывающими и расширяющими его сознание, и не становится сам бурей, как Лир. Глостер останавливается там, где Лир начинает свое внутреннее восхождение. Оба героя говорят тождественные слова: Лир — “Я буду терпеть молча. Я не скажу слова более”. Глостер — “...И буду я сносить все горе жизни, пока она не скажет мне: довольно, теперь умри!” Но это и есть предел, за который Глостер не может переступить. Лир идет дальше. Он находит Корделию, и это становится для него импульсом к новой жизни. Глостер встречает Эдгара и умирает: “Его истерзанное сердце не вынесло борьбы блаженства с горем...” Глостер остается далеко позади Лира. Он только человек, и от него скрыты тайны, лежащие за пределами обычного сознания. Тождествен внешний путь, но различны идущие по нему. В чем же это различие? Лир, силой своего царственного “я”, сам создал свою судьбу и, не склонив головы, вступил в борьбу с нею. Судьба Глостера тяготеет над ним. Он подчиняется ей. И этот повтор также открывает нам новую сторону основной идеи трагедии: *сила непреклонного “я” и стремление к идеалу (Корделии) делают человека ЧЕЛОВЕКОМ.*

/Рисунок не отсканирован/

“Король Лир”

4. Дважды Лир *появляется* в мире трагедии, и дважды он покидает его. Напряженная атмосфера ожидания наполняет зрительный зал при поднятии занавеса. Тихая беседа Кента и Глостера подобна паузе, предвещающей первое *появление* монарха. С его выходом трагедия получает свое торжественное начало. Лир вышел, и зритель переживает его величие как земного владыки. После суда над дочерьми (акт 3, сцена 6) Лир в первый раз покидает *трагедию*. Он уходит из ее мира, впадая в сон, подобный смерти. Снова долгая и полная значения пауза охватывает ряд сцен. В этой паузе зритель как уже было сказано выше видит двух Лиров: Лира былого (безумного), уже нереального, и Лира будущего (мудрого), еще нереального, еще не вернувшегося в мир трагедии Он еще по ту сторону порога. Лир ушел, погрузившись в сон, подобный смерти, и зритель ждет его пробуждения Лир пробуждается в палатке Корделии: он второй раз *вступает* в мир трагедии. Снова пауза предвещает его появление: звуки музыки, атмосфера любви и ожидания. “Зачем меня из гроба вынули?” - говорит Лир Как далеко он был от земного и как преобразился *там*. Невольно сопоставляя это второе появление Лира с первым, в тронном зале, зритель переживает все значение и смысл трагической судьбы Лира и то превращение, тот внутренний рост, которые совершили в нем за время его отсутствия. В конце зритель расстается с Лиром во второй и последний раз. Лир снова покидает мир трагедии. В торжественной, возвышенной паузе, наступающей после его смерти, тяжелое чувство одиночества и пустоты, которое зритель испытывал после первого ухода Лира, теперь сменяется для него удовлетворением и покоем. О чем говорят эти повторы? *Об увядании внешнего и росте внутреннего существа Лира и о двух мирах, границу которых может переходить Лир, но не может Глостер.*

5. Рассмотрим короткую сцену начала, где Гонерилья и Регана клянутся Лиру в своей любви. Внешняя форма повтора здесь очень проста:

1. Вопрос Лира.
2. Ответ Гонерильи.

3. Реплика Корделии.

4. Решение Лира.

Та же фигура повторяется с вопросом Лира, обращенным к Регане. В третий раз вопрос обрывается на ответе Корделии, и дальнейшая сцена композиционно (музыкально) развивается как результат повтора. Чтобы яснее понять его смысл, сыграем сцену в воображении.

/Рисунок не отсканирован/

“Король Лир”

Лир появляется в тронном зале. Взоры всех устремлены на него. Благоговение, преклонение и страх окружающих Лира так же велики, как его пренебрежение к ним. Взор Лира блуждает, не останавливаясь ни на ком. Он погружен в самого себя, утомлен, жаждет покоя и отдыха. Он отрекается от власти — Гонерилья, Регана и Корделия дадут ему желанный покой. Они будут вести его к его смертному часу. Он встретит смерть как друга, который даст ему мир. Свой первый вопрос он обращает к Гонерилье. Теперь все взоры устремлены на нее, за исключением взора самого Лира — он знает ее ответ заранее. Но ответ опасен и труден. Один неверный звук голоса может заронить искру подозрения в сердце короля и пробудить его уснувшее сознание. Но страх и темные инстинкты диктуют Гонерилье правильное поведение. Она проникает в спящее сознание Лира, не разбудив его. Она начинает свою речь. Ее тон, темп, характер речи и даже тембр голоса кажутся сходными с теми, что звучали в голосе Лира, когда он задавал ей свой вопрос. Она сливается с его атмосферой, с ним самим, и ее слова звучат, как если бы они были словами самого Лира. Лир неподвижен и спокоен. Слова Гонерильи становятся все тише и, как колыбельная песня, все больше усыпляют Лира. Реплика Корделии: “Что же делать мне? Любить, молчать, и только!” — звучит как тяжелый, тихий издох. Лир произносит свое решение. С сознанием, еще более охваченным сном, чем вначале, Лир задает свой вопрос Регане. Задача Реганы проще: Гонерилья подготовила ей путь и указала средства к достижению цели. Регана, как всегда, подражает Гонерилье. Композиционный жест начинает повторяться. Опять тяжелый вздох Корделии: “О, как бедна Корделия! Но все же ее любовь сильнее слов таких” — заключает речь Реганы. Лир произносит свое решение и теперь обращает вопрос к Корделии. Все существо Корделии исполнено любовью к отцу, страданием за него и протестом против лжи сестер. Ясно, пламенно, будяще (хотя и негромко) звучит ее ответ: “Государь, ничего”. Она хочет освободить отца от чар Гонерильи и Реганы, хочет пробудить его. Наступает тяжелая, напряженная пауза. Может быть, в первый раз Лир поднимает свой взор на Корделию. Долгий, мрачный, неподвижный взор. Фигура повтора обрывается. Корделия пробудила сознание Лира, но... (и здесь начинается трагедия) оно направляется в ложную сторону. Катастрофа неизбежна. Лир совершает один за другим три роковых проступка. Снова благодаря повтору открывается одна из глубоких сторон основной идеи трагедии: *сила пробужденного “я” еще не гарантирует Добра, Правды, Красоты. Они зависят от НАПРАВЛЕНИЯ, в котором пойдет пробужденное “я”.*

Ритмические волны

Перейдем к следующему и последнему закону композиции. Жизнь в своем развитии не всегда идет по прямой линии. Она совершает подобные волнам ритмические движения. Как дыхание, они пронизывают жизненный вопрос.

Человеческие культуры возникают, достигают своей кульминации и исчезают. Земля выдыхает свои творческие силы весной, достигает кульминации летом и снова вдыхает их осенью. Жизненные силы человека совершают одно волнообразное движение между рождением и смертью. В связи с природой явления этой волны принимают тот или иной характер: расцвет — увядание, появление — исчезновение, расширение — сжатие, выхождение на периферию (вовне), уходение к центру (вовнутрь) и т.п. В применении к театральному искусству мы можем рассматривать эти волны как смену между *внешним и внутренним* действием. Все средства выразительности на сцене колеблются между этими двумя полюсами: с одной стороны, они достигают наибольшего напряжения в своей внешней выразительности (речь, жесты, мизансцены, обращение актеров с предметами, световые и звуковые эффекты и т.п.). С другой стороны, они становятся чисто душевными, внутренними (излучения отдельных исполнителей, их настроения и атмосферы).

Пауза является предельной формой внутреннего действия, когда внешние средства выразительности исчезают и сила излучения возрастает. Пауза может быть *полной и неполной*. В последнем случае внешнее действие на сцене не прекращается, но происходит “под сурдинку”, имея лишь большую или меньшую *тенденцию* стать паузой. На зрителя такая пауза производит тот же эффект, что и полная: он чувствует ее настораживающую и будящую внимание силу. (Выше, в четвертом примере ритмического повтора, имелись в виду именно такие, *неполные* паузы.)

Существуют два рода пауз: *предшествующие* действию и *следующие* за ним. Паузы первого рода готовят зрителя к восприятию предстоящего действия. Они пробуждают внимание зрителя и благодаря излучениям (а часто и атмосфере) подсказывают ему, как он должен пережить предстоящее сценическое событие. Второй род пауз суммирует и углубляет для зрителя полученное им впечатление от действия уже совершившегося. Поэтому действие, не сопровождающееся паузой (полной или неполной), оставляет в зрителе лишь поверхностное впечатление.

Проследим теперь смену ритмических волн в “Короле Лире”. Начавшись с неполной паузы, предвещающей предстоящие события, действие носит внутренний характер. Но катастрофа приближается, и во взрыве неудержимой страсти Лира внутренние средства выразительности страсти постепенно сменяются внешними. Кульминация миновала, и волна внешнего действия начинает опускаться. Одновременно излучения становятся сильнее. В заговоре сестер, в предательских замыслах Эдмунда действие снова становится внутренним. Вся первая вспомогательная кульминация, в сущности, носит характер неполной паузы. Новая ярко выраженная волна внешнего действия достигает своей предельной силы в степной сцене во время грозы и бури, в борьбе Лира со стихийными силами. Она сменяется мучительным, тоскливым одиночеством и покоем, когда Лир погружается в сон, подобный смерти. Острая, сильная волна внешнего действия поднимается в сцене ослепления Глостера. В палатке Корделии действие снова уходит вовнутрь, становясь неполной паузой. В сцене прохождения Лира и Корделии в тюрьму волна внешнего действия снова поднимается. Кончается трагедия, так же как и началась, в глубоком внутреннем покое и торжественном молчании.

Ритмические волны делают спектакль трепетным и страстным, с одной стороны, и углубленно-покойным, с другой. Они дают жизнь спектаклю и делают его красивым, выразительным и убедительным для зрителя. Кроме того, каждая отдельная волна в силу контраста с двумя соседними получает максимальную

выразительность. В распределении и создании ритмических волн, в определении их силы и длительности режиссер так же свободен, как и в выборе акцентов.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Тем из моих читателей, кто пожелал бы на практике применить принципы композиции спектакля, я могу предложить несколько дополнительных упражнений.

Внешнее и внутреннее действие. Пауза.

Упражнение 29.

Начните ваше упражнение с полной, насыщенной атмосферой паузы, наступившей в результате предшествовавшего (воображаемого) действия. Условьтесь с партнерами, какое действие предшествовало паузе (бурное собрание, горячий спор, веселая вечеринка, карнавал, тяжелый физический труд и т.п.). Осознайте излучающую силу паузы и держите ее минуту или две. Затем, не нарушая паузы, начните *внутренне* превращать ее в паузу, из которой последует ваше дальнейшее действие. Это значит: вызовите в себе импульс к действию (продолжению митинга, вечеринки, физической работы и т.п.). Когда вы почувствуете, что пауза достаточно “созрела”, переходите постепенно к действию. Полная пауза превратится в неполную и затем, пройдя ряд стадий, перейдет во внешнее действие. Через некоторое время, пройдя все соответствующие стадии, снова подведите импровизацию к полной паузе. Так, не прерывая упражнения, продолжайте последовательную смену внутреннего и внешнего действия. Во

время импровизации можете пользоваться словами.

Начните чтение пьесы, останавливаясь там, где вы почувствуете необходимость полной паузы (при предполагаемой постановке пьесы на сцене). Переживите эту паузу. Сравните несколько таких пауз и осознайте индивидуальный характер каждой из них. Ищите таким же образом неполные паузы. Сравняйте степень их неполноты. Делайте это упражнение, пока ценность и значение паузы не станут для вас равносильными тексту.

Выберите простую фразу и соответствующее ей действие (например: встаньте, возьмите со стола письмо, разорвите его и скажите: “Это письмо я оставляю без ответа!”). Произведите ваше действие два раза: сначала *после* долгой паузы, затем *заклучите* действие долгой паузой. Осознайте психологическую разницу в обоих случаях. Делайте это упражнение до тех пор, пока ваша душа не привыкнет всюду в жизни и на сцене различать эти два рода пауз и действий, связанных с ними.

Проделайте импровизацию, начав и заключив ее долгими, полными значения и насыщенными атмосферой паузами. Задачей вашей при этом будет: 1) достижение максимальной силы внешних средств выразительности (внешнее действие) в средней части импровизации, 2) постепенное нарастание и такое же постепенное ослабление внешнего действия, 3) приблизительно одинаковые по времени периоды нарастания и ослабления. Берите этюды, которые позволили бы вам использовать возможно большее количество сценических эффектов. Например: фабрика. Рабочие один за другим собираются у станков и машин, постепенно приводя их в движение. Фабрика начинает оживать, шум машин и стук инструментов возрастают, голоса становятся громче, темп работы ускоряется и т.д. Участники упражнения поочередно берут на себя задачу выполнения звуковых эффектов, стараясь вычертить кривую усиления и ослабления в гармонии с игрой остальных участников. Достигнув возможной силы и выразительности внешнего действия, участники начинают ослаблять его — работа на фабрике утихает, темп замедляется, голоса и шум машин становятся тише, рабочие расходятся. Импровизация кончается такой же паузой, с какой началась. Равномерное усиление и ослабление внешнего действия потребует, как вы скоро увидите сами, большего усилия, чем неравномерное, с внезапными взлетами, падениями и т.п. Поэтому чем точнее вы постараетесь выполнить намеченные выше условия, тем больше вы научитесь владеть собой на сцене. Перейдите к импровизациям с *неравномерным* распределением повышений и понижений внешнего действия. Начертите предварительную схему (кривую) повышений и понижений и старайтесь во время импровизации следовать ей. (Порча машин, забастовка, смена рабочих, внезапное спешное задание и т.п.) Повторяйте одну и ту же импровизацию, пока намеченная кривая не будет выполнена удовлетворительно.

Перейдите к упражнениям, имеющим преимущественно психологический характер. Например: обсуждение художественного произведения, научной проблемы, политического вопроса; легкий спор, крупная ссора, коллективное составление письма, уговаривание, выпрашивание, выговор, запугивание и т.п. И в данном случае старайтесь следовать схеме, намеченной вами для упражнения.

Начните групповую (или индивидуальную) импровизацию без предварительной схемы усиления и ослабления. Старайтесь создать ее *во время игры*. Повторите импровизацию несколько раз подряд, пока кривая не наметится сама собой. Читайте пьесы как режиссер и чертите для них кривые усиления и ослабления с паузами.

Темп

Наше обычное представление о темпе на сцене не всегда различает две его особенности.

1. Темп бывает *внутренним и внешним*. Внутренний темп может быть определен как быстрая (активная) или медленная (пассивная) смена образов (мыслей), чувств и волевых импульсов (желаний). Внешний темп выражается в быстром или медленном образе действий и речи. Оба вида темпа могут проявляться на сцене одновременно. Человек может, например, нетерпеливо ожидать чего-нибудь. Образы, быстро сменяя друг друга, могут проноситься в его сознании. Его чувства и воля могут быть возбуждены, и в то же время человек может владеть собой настолько, что его внешнее поведение, его движения и слова будут спокойными и медленными. Внешний медленный темп будет сосуществовать с быстрым внутренним. То же может происходить и в обратном смысле. Два противоположных темпа, показанных на сцене одновременно, обычно производят на зрителя сильное, приковывающее впечатление. (Здесь опять видна сила контраста.)

Но медленный (внешний или внутренний) темп не следует смешивать с *пассивностью актера* на сцене. Актер может изображать пассивное состояние действующего лица, но сам он должен всегда оставаться активным. С другой стороны, быстрый темп не должен становиться спешкой, напряжением душевных или физических сил. Какой бы быстрый темп актер ни избрал для изображения своего героя, сам он должен всегда оставаться спокойным, но не пассивным на сцене. Подвижное, проработанное, послушное тело и хорошо усвоенная техника речи помогут актеру избежать ненужного напряжения и спешки, с одной стороны, и пассивности, с другой.

2. Второй особенностью темпа, имеющей важное практическое значение для актера, является следующий факт: *различные темпы для одного и того же действия вызывают в актере различные душевные нюансы*. Попробуйте спросить, например: “Который час?” в различных темпах, и вы увидите, как непроизвольно вы придадите различные психологические оттенки вашему вопросу. Из этого вы можете заключить, что темп не только служит целям композиции, но является также средством к пробуждению верных переживаний на сцене. Случайный, неверный или однообразный темп искажает смысл происходящего на сцене. Способность находить правильные темпы актер может развить путем соответствующих упражнений.

Упражнение 30.

Выполните (индивидуально или в группе) простое, обыденное действие, не слишком короткое, в определенном темпе, еще не различая темпов внутреннего и внешнего.

Проделайте то же действие в различных темпах, отдаваясь тем душевным нюансам, которые будут возникать в связи с переменной темпов.

Выполните то же действие, меняя темп в то время, как вы действуете, так же, как и прежде, свободно отдаваясь душевным нюансам, возникающим в вас.

Пусть под влиянием этих нюансов ваше простое действие разовьется в импровизацию.

Перейдите к импровизациям для различения внутреннего и внешнего темпов.

Например: операционная комната. Хирург, ассистент, сестры. Сложная и опасная операция должна быть проведена в кратчайший срок. Напряженная атмосфера.

Внутренний темп быстр. Необходимость владеть собой, осторожность, точность и экономность в движениях и словах делает *внешний темп медленным*. Или: большой отель. Ночь. Слуги и носильщик быстрыми, ловкими, привычными

движениями выносят из лифтов, сортируют и погружают на автомобили багаж пассажиров, спешащих на ночной поезд дальнего следования. *Внешний* темп служащих *быстр*. Но они равнодушны к волнению отъезжающих — их *внутренний темп замедлен*. Отъезжающие, наоборот, стараясь сохранить внешнее спокойствие, внутренне возбуждены, боясь опоздать на поезд. *Внешний темп медленный, внутренний — быстрый*. Читайте пьесу, сцена за сценой, представляя себе темпы со всеми их вариациями. Старайтесь найти интуитивно для каждой сцены правильный темп.

Комбинированное упражнение

Упражнение 31.

Создайте свободное, широкое, ненатуралистическое движение. Используйте все имеющееся в вашем распоряжении пространство. Можете пользоваться площадками, ступеньками и т.п. Движение не должно быть слишком коротким. Постройте ваше движение так, чтобы в нем были три части: начало и конец (с их полярностью) и средняя, переходная часть. Усвойте движение в этой стадии и затем переходите к следующей.

Создайте в каждой из трех частей по одной кульминации. Выполняйте их с большей внутренней интенсивностью. Постройте первую и последнюю кульминации по закону полярности.

Выберите три атмосферы для начала, переходной части и конца. Пусть атмосферы начала и конца (так же как само движение и его кульминации) будут по возможности построены по принципу контраста. Не спешите переходить к новой стадии упражнения, пока не усвоена предыдущая.

Подберите для каждой кульминации слово, или фразу, или строчку стихотворения, которые будут соответствовать характеру кульминаций и атмосфер.

Введите в ваше упражнение *ритмический повтор*, Не меньше трех: по одному для каждой части. Повторы можете сопровождать словами или фразами.

Установите на протяжении всего движения определенные темпы, руководясь вашим художественным вкусом. Введите полные паузы (внутреннее действие с излучением) и чередуйте их с моментами внешнего действия. При каждом новом усложнении вы можете, разумеется, менять первоначальную форму вашего движения.

Проделывайте упражнение последовательно: с чувством легкости, формы, красоты и завершенности. Постарайтесь постепенно достигнуть того, чтобы все четыре окраски одновременно присутствовали в вашем упражнении.

Когда движение сформировалось окончательно и при его выполнении усилие сменилось эстетической радостью — начните проделывать его в различных стилях. Теперь постепенно, день за днем, начните вносить легкие изменения в ваше уже готовое движение. Меняйте атмосферы, темпы, кульминации, повторы и т.д. и соответственно этому меняйте постепенно и основную форму первоначального движения. Видоизменяя таким образом ваше движение, вы можете продолжать работу над упражнением до тех пор, пока все принципы композиции и все приемы внутренней и внешней техники не станут *новыми способностями* в вашей душе.

Когда вами достигнута и эта стадия — начните строить новые движения по указанному выше принципу, но на этот раз исходя из *характерности*. Сначала создайте характерный образ (пользуясь воображаемыми телом и центром или психологическим жестом) и затем постройте и разработайте движение, характерное для созданного вами образа. Однако и в этом случае постарайтесь

по возможности избегать натуралистических движений. Никакая характерность, даже юмористическая, не требует для своего выявления непременно натуралистических форм. Введение в упражнение таких форм может приблизить его к обычной импровизации и тем ослабить его специфическую ценность. Перейдите теперь к отрывкам из пьес. Не старайтесь применить предложенный метод *целиком* в каждом отрывке. При выборе того или иного принципа руководствуйтесь характером выбранного отрывка.

НЕСКОЛЬКО ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАМЕЧАНИЙ

Пустой человек верит в счастливый случай.
Эмерсон

Положите в основу вашей практической работы над методом упражнения на внимание и воображение. Делайте их систематически ежедневно. Остальные упражнения делайте в порядке, который покажется вам правильным для вас, для вашей творческой индивидуальности. Проработав некоторое время над wybranными вами упражнениями, переходите к другим. Вы скоро заметите, что все они *органически* связаны друг с другом, и вы без труда сможете сделать правильный выбор дальнейших упражнений.

Делая упражнение, представьте себе по возможности ясно, *каков должен быть их идеальный результат*. Если вы будете держать этот идеал в вашем сознании, он будет направлять вашу практическую работу. Не торопите наступления результата. Нетерпеливое отношение к работе отдалит вас от намеченной цели. Выполняйте вначале упражнения, *точно* следуя их описанию. По мере того как ваша душа начнет усваивать их, вы научитесь пользоваться ими свободно и, возможно, внесете в них свои индивидуальные изменения.

На репетициях, В МОМЕНТЫ, КОГДА ВСПЫХИВАЕТ ВДОХНОВЕНИЕ, МЕТОД ДОЛЖЕН БЫТЬ ЗАБЫТ. Но возвращайтесь к нему тотчас же, как только почувствуете, что вдохновение оставило вас.

/Рискуя показаться занудой, еще раз подчеркну эту наиважнейшую мысль чеховского метода. Это выделение МОЁ — НИЛ./

Не анализируйте излишне результатов вашей работы над методом, но делайте все новые и новые усилия.

Когда появятся настоящие результаты, вы безошибочно узнаете их, без того чтобы преждевременным вмешательством рассудка убить непосредственное отношение к методу.

Чем сознательнее и сосредоточеннее вы работаете над методом, тем вероятнее возможность, что в вас возникнет чувство: я теряю прежнюю непосредственность. Но часто незнание и поверхностность принимают вид непосредственности.

Истинная непосредственность, присущая талантливому актеру, вспыхивает и расцветает в нем с новой силой после систематической, сознательной и упорной работы.

Вы лучше поймете и легче усвоите сущность каждого упражнения, как и всего метода в целом, если скажете себе: меня, как артиста, отличает от обывателя (не артиста) моя способность *видеть и передавать* явления окружающего мира *так*, как этого не может сделать обыватель, — и если затем спросите себя: в каком смысле “открывает мне глаза” каждое данное упражнение и в какой мере оно увеличивает мою способность передавать увиденное средствами моего искусства? Вы не должны смущаться, если в процессе усвоения метода вам будет казаться, что применение его в практической работе требует от вас больше времени и сил, чем это было прежде, когда вы работали без метода. После того как метод будет

усвоен вами, вы будете достигать больших результатов в кратчайший срок. То, что вы делали прежде наугад, полагаясь на “счастливый случай”, вы будете делать теперь целесообразно и в силу приобретенных вами новых способностей. Старайтесь рассматривать каждое упражнение как маленькое, законченное в себе произведение искусства. Выполняйте каждое упражнение *ради него самого*. “Недостаточно сделать шаг вперед, ведущий к определенной цели,— сказал Гете,— нужно, чтобы каждый шаг сам по себе был целью”. То же имел в виду и Леонардо да Винчи, когда говорил: “Надо любить вещь ради нее самой, а не ради чего-то другого”.

В НАЧАЛО

Рекомендую также прочесть: М.М.Буткевич “К игровому театру”.