Основы системы Станиславского (учебное пособие)

Авторы-составители Н.В.Киселева, В.А.Фролов.

Ростов-на-Дону «феникс» 2000

Актерская эмоция

Амплуа

Анализ

Ансамбль

Артист

Артисто-роль

Беспредметные действия

Биография роли

Вдохновение

Вера

Внимание сценическое

Внутреннее зрение

Вольтаж

Воля

Воображение

Воплощение

Вывих

Глаза актера

Глаза тела - пальцы

Гротеск

Двигатели психической жизни

Действие

Действенный анализ

«Если бы»

Жест

Жизнь человеческого духа роли

Жизнь человеческого тела роли

Задача

Застольная работа

Здесь, сегодня, сейчас

Зерно пьесы, спектакля, роли

«игра вообще»

Идея

Искусство переживания

Искусство представления

Коллективное творчество

Контрсквозное действие

Круги внимания

Логика и последовательность

Ложь на сцене

Манки - возбудители эмоциональной памяти

Мизансцена

Наигрыш

Образ

Общение

Оправдание

Органическая природа

Оценка фактов и событий

Партитура

Первое чтение пьесы

Перевоплощение

Переживание

Перспектива артиста и роли

Пластика

Подсознание

Подтекст

Предлагаемые обстоятельства

Приспособление

Психотехника

Публичное одиночество

Режиссер

Результат

Ремесло

Самообщение

Самочувствие актера на сцене

Сверхзадача

Сверх-сверхзадача и сверхсквозное действие

Система

Сквозное действие

Словесное действие

Сценическая правда

Сценический факт как жизненное событие

Талант

Театр

Темпо-ритм

Трюк

Туалет души актера

Условность

Фабула

Фантазия

Физическое действие

Характерность

Чувство

Чувство меры

Чувство правды

Штампы

Элементы сценического самочувствия

Эмоциональная память

Эпизоды\*

Этика артистическая

Этюды

«я есмь»

#### Актерская эмоция

Актерская эмоция не есть подлинная эмоция, подлинное художественное переживание роли на сцене.

Это есть искусственное раздражение периферии тела.

Актеры... возбуждают в себе актерскую эмоцию «искусственным взвинчиванием своих нервов; получается своего рода сценическая истерия Мы имеем дело не с художественной игрой, а с наигрышем, не с живыми чувствами человека-артиста... а с актерской эмоцией (2, 38).

...Мышечное возбуждение, вызванное не чувством, а механической потугой, исключает всякое переживание и мышление (6, 59).

#### Амплуа

В драматическом искусстве издавна люди разделены на много категорий: добрых, злых, веселых, страдающих, умных, глупых и проч.

Такое деление ролей и актеров на группы принято называть амплуа.

Самыми же ярыми последователями обычая деления на амплуа являются малоспособные артисты, у которых диапазон дарований не обширен и односторонен...

Истинный артист держится другого мнения: он

не признает амплуа...

По-моему, существует только одно амплуа - характерных ролей.

Всякая роль, не заключающая в себе характерности, - это плохая, не жизненная роль, а потому и актер, не умеющий передавать характерности изображаемых лиц, плохой, однообразный актер (5, 180-183).

#### Анализ

Анализ - процесс познавания пьесы и роли.

В чем заключается анализ и его цель? Цель его в поисках возбудителей артистического увлечения, без которого не может быть сближения <с ролью> и творчества; цель анализа в проникновенном углублении в душу роли ради изучения составных элементов этой души, ее внутренней и внешней природы и всей ее жизни человеческого духа. Далее, цель анализа в изучении внешних условий и событий жизни пьесы, поскольку они влияют на внутреннюю жизнь человеческого духа роли.

Анализ анатомирует, вскрывает, рассматривает, изучает, оценивает, признает, отрицает, утверждает; находит основную линию и мысль (сверхзадача и сквозное действие пьесы и роли)...

Анализ - средство познавания, а в нашем искусстве «познавать» - значит чувствовать... (4, 227-229).

#### Ансамбль

...В хаосе не может быть искусства. Искусство - порядок, стройность... Важно, чтобы создания... художника или художественного коллектива сцены были цельны и закончены, гармоничны и стройны, чтоб все участники и творцы спектакля подчинялись одной общей творческой цели (1, 85-86).

Ответственность за этот ансамбль, за художественную цельность и выразительность спектакля лежит на режиссере (6, 240).

Коллективное творчество, на котором основано наше искусство, обязательно требует ансамбля, и те,

кто нарушают его, совершают преступление не только против своих товарищей, но и против самого искусства, которому они служат (3, 254).

Нас любят в тех пьесах, где у нас есть четкая, интересная сверхзадача и хорошо подведенное к ней сквозное действие. Здесь и ансамбль, здесь и хороший актер, и понимание произведения (10, 28).

#### Артист

...Самое слово «драма» на древнегреческом языке означает «совершающееся действие». На латинском языке ему соответствовало слово actio, то самое слово, корень которого - act - перешел и в наши слова: «активность», «актер», «акт». Итак, драма на сцене есть совершающееся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актер становится действующим (2, 48).

Зародившись от зерна щепкинских традиций, наш театр всегда признавал первенствующее место на сцене - за артистом (1, 211).

...Театр прежде всего для актера, и без него существовать не может (1, 285).

Единственный царь и владыка сцены - талантливый артист (1, 401).

Артист, наблюдающий окружающую его жизнь со стороны, испытывающий на себе радости и тяготы окружающих явлений, но не вникающий в сложные причины их и не видящий за ними грандиозных событий жизни, проникнутых величайшим драматизмом, - такой артист умирает для истинного творчества. Чтобы жить для искусства, он должен во что бы то ни стало вникать в смысл окружающей жизни, напрягать свой ум, пополнять его недостающими знаниями, пересматривать свои воззрения. Если артист не хочет умертвить своего творчества,

пусть он не смотрит на жизнь по-обывательски. Обыватель не может быть художником... А громадное большинство актеров именно обыватели, делающие себе карьеру на подмостках сцены (2, 246).

...Чтобы стать на пьедестал заслуженной артистической славы, кроме чисто художественных данных надо быть идеалом человека (5, 120).

Актер-творец должен быть в силах постигать все самое великое в своей эпохе, должен понимать ценность культуры в жизни своего народа и сознавать себя его единицей. Он должен понимать вершины культуры, куда стремится мозг страны в лице его великих современников... (10, 251).

...Прежде всего научиться любить искусство в себе, а не себя в искусстве (6, 369).

...Каждый артист должен быть для себя самого режиссером (4, 211).

Непонимание и полуграмотность накладывают на наше искусство печать дилетантизма. И действительно, среди актеров-профессионалов очень много дилетантов, не изучающих своего дела (5, 475).

...Основной задачей я считаю поднятие и углубление актерского мастерства. Без полноценного и глубокого мастерства актера до зрителя не дойдут ни идея пьесы, ни ее тема, ни живое образное содержание (6, 317).

Актер растет, пока он работает (10, 330).

#### Артисто-роль

При вторжении в душу и тело артиста некоторые «элементы» роли и ее будущего исполнителя находят общую, родственную связь, взаимную симпатию, сходство и близость по аналогии или по смежности. «Элементы» артиста и изображаемого им действующего лица частично или полностью сближаются друг

с другом, постепенно перерождаются друг в друга и в своем новом качестве перестают быть просто линиями самого артиста или его роли, а превращаются в линии стремления арстисто-роли (9, 633).

#### Беспредметные действия

...На первое время я рекомендую вам начинать с «беспредметных действий»... (2, 187).

Актеру нужны такие упражнения. Каждое маленькое ничтожное действие пусть он доводит до порога подсознания. В каждом маленьком действии можно дойти до такого настроения, которое мы называем вдохновением. То, что «я сегодня в духе и хорошо играю», - это состояние правильного творческого самочувствия вы можете получить из ничтожного действия (10, 665).

...Играйте с пустышкой... (2, 175-176).

Секрет моего приема ясен. Дело не в самих физических действиях как таковых, а в той правде и вере в них, которые эти действия помогают нам вызывать... (2, 177-178).

Пустышка сосредоточивает внимание артиста сначала на себе, потом на физических действиях и заставляет следить за ними. Пустышка <помогает> расчленять большие физические действия на их составные части и каждую из них изучать отдельно (2, 182).

...При реальных предметах многие действия... сами собой проскакивают так, что играющий не успевает уследить за ними. Улавливать эти проскоки трудно, а если допускать их, то получаются провалы, нарушающие линию логики и последовательности физических действий. В свою очередь, нарушенная логика уничтожает правду, а без правды нет веры и самого переживания, как у самого артиста, так и смотрящего.

...Попробуйте овладеть трудным этюдом по частям, идя по самым простым физическим действиям, конечно, в полном соответствии со всем целым. Пусть каждое самое маленькое вспомогательное действие доводится до правды, тогда все целое протечет правильно и вы поверите в его подлинность (2, 175-176).

#### Биография роли

Нельзя выходить на сцену, не сыграв прошлого своего образа, не согрев себя этим, не нафантазировав (10, 518).

<Пьеса...> является настоящим... роли, но... недостаточно изучить только ее настоящее вне его зависимости от прошлого... Прошлое - корни, из которого выросло настоящее. Попробуйте представить себе ваше собственное настоящее без прошлого, и вы увидите, как оно сразу поблекнет, точно растение, отрезанное от корней. Артист должен постоянно чувствовать у себя за спиной прошлое роли, точно шлейф, тянущийся за ним. Прошлое пьесы и роли надо искать прежде всего в самом произведении.

Далее: нет настоящего без перспективы на будущее, без мечты о нем, без догадок и намеков на него... Прошлое и мечта о будущем обосновывают настоящее - Намеки, данные поэтом о прошлом и будущем роли и пьесы, перерабатываются и дополняются во всех мельчайших подробностях артистическим воображением... (1, 575-576; 4, 81-82, 235-237).

#### Вдохновение

Главное отличие искусства актера от остальных искусств состоит... в том, что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение. Но художник сцены должен сам владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля. В этом заключается главная тайна нашего искусства. Без нее и самая совершенная внешняя техника, и самые превосходные внутренние данные бессильны... От неумения найти сознательный путь к бессознательному творчеству актеры пришли к гибельному предрассудку, отвергающему внутреннюю, душевную технику. Они застывали в поверхностном сценическом ремесле и принимали пустое актерское самочувствие за истинное вдохновение (1, 404).

Только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально... по всем законам человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно вскроются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования. Они на короткое или на более продолжительное время овладеют нами и поведут туда, куда им повелит что-то внутри. Не ведая этой правящей силы и не умея изучать ее, мы на нашем актерском языке именуем ее просто «природой»...

...Сознательное и верное рождает правду, а правда вызывает веру, а если природа поверит тому, что происходит в человеке, она сама примется за дело. Вслед за ней вступит подсознание и может явиться само вдохновение (2, 24-25).

...Ложь, наигрыш, штамп и ломание никогда не рождают вдохновения. Поэтому старайтесь играть верно, учитесь готовить благоприятную почву для «наития свыше» и верьте, что оно от этого будет гораздо больше с вами в ладу (2, 347).

Думайте же о том, что возбуждает наши двигатели психической жизни, думайте о внутреннем сценическом самочувствии, о сверхзадаче и сквозном действии - словом, обо всем, что доступно сознанию. С их помощью учитесь создавать благоприятную почву для подсознательной работы нашей артистической природы. Но никогда не думайте и не стремитесь прямым путем к вдохновению ради самого вдохновения. Это приводит только к физическим потугам и обратным результатам (2, 364).

...Я посвятил свой труд... изучению творческой природы не для того, чтобы творить за нее, а для того только, чтоб найти к ней косвенные, окольные пути, то, что мы теперь называем «манками» (3, 318).

Техника <помогает актеру играть> умно, последовательно, логично. Следишь и любуешься, как одно вытекает из другого. Ясно, понятно, умно... (3, 316-317).

Если сегодня вы в духе и пришло вдохновение, забудьте о технике и отдайтесь чувству. Но пусть актер не забывает, что вдохновение является лишь по праздникам. Поэтому нужен какой-то более доступный, протоптанный путь, которым владел бы актер... Таким путем, которым может легче всего овладеть актер, который он может зафиксировать, является линия физических действий (4, 297).

Роль, поставленная на верные рельсы, движется вперед, ширится и углубляется и, в конце концов, приводит к вдохновению (2, 347).

#### Вера

Актер, прежде всего, должен верить всему, что происходит вокруг, и главным образом тому, что он сам делает.

Верить же можно только правде...

Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», то есть мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить

так же искренне, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. С момента появления «если бы» артист переносится из плоскости действительной, реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить (1, 304-305).

Правда неотделима от веры, а вера - от правды. Они не могут существовать друг без друга, а без них обеих не может быть ни переживания, ни творчества.

...Каждый момент нашего пребывания на сцене должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий.

Вот какая внутренняя правда и наивная вера в нее необходимы артисту на сцене... (2, 168-169).

...В плоскости реальной действительности подлинная правда и вера создаются сами собой.

...Но когда этой действительности нет на подмостках и там происходит игра, то создание правды и веры требует предварительной подготовки. Она заключается в том, что сначала правда и вера зарождаются в плоскости воображаемой жизни, в художественном вымысле, а потом они переносятся на подмостки.

...Магическое «если бы» и верно воспринятые предлагаемые обстоятельства помогут вам почувствовать и создать на подмостках сценическую правду и веру (2, 167).

Приветствую всякое направление в нашем искусстве и всякие приемы творчества, если только они помогают верно и художественно передавать «жизнь человеческого духа роли», выполнять сквозное действие, стремящееся к сверхзадаче произведения поэта.

Но... одно условие: искренне верьте тому, что говорите или делаете на сцене, и будьте убедительны (3, 306).

#### Внимание сценическое

...Творчество есть прежде всего полная сосредоточенность всей духовной и физической природы (1, 302).

...Артисту нужен объект внимания, но только не в зрительном зале, а на сцене, и чем увлекательнее такой объект, тем сильнее его власть над вниманием артиста (2, 101).

Внимание и объекты... должны быть в искусстве чрезвычайно стойки... Нам не нужно поверху скользящее внимание. Творчество требует полной сосредоточенности всего организма целиком (2, 121).

...Смотрящий должен определить, для чего, то есть по какому внутреннему побуждению, он рассматривает объект. Другими словами, нужны внутренняя задача и какое-то «если бы», оправдывающее ее (3, 366).

...Не сам объект... а привлекательный вымысел воображения притягивает на сцене внимание к объекту. Вымысел перерождает его и с помощью предлагаемых обстоятельств делает объект привлекательным (2,121).

Нужно уметь перерождать объект, а за ним и самое внимание из холодного - интеллектуального, рассудочного - в теплое, согретое, чувственное. Эта терминология принята на нашем актерском жаргоне... (2, 122).

...Нельзя в искусстве работать холодным способом. Нам необходим известный градус внутреннего нагрева, нам необходимо чувственное внимание (2, 127).

#### Внутреннее зрение

Образы наших видений возникают внутри нас, в нашем воображении, в памяти, а затем уже как бы мысленно переставляются вовне нас, для нашего просмотра. Но мы смотрим на эти воображаемые объекты как бы изнутри, так сказать, не наружными, а внутренними глазами (зрением).

...Скажу то же, но переверну фразу: воображаемые объекты и образы рисуются нам хотя и вне нас, но все же они предварительно возникают внутри нас, в нашем воображении и памяти.

Только с такими оговорками и пояснениями можно принять термин «внутреннее зрение» (2, 85).

Стоит мне назначить тему для мечтания, как вы уже начинаете видеть так называемым внутренним взором соответствующие зрительные образы. Они называются на нашем актерском жаргоне видениями внутреннего зрения. Если судить по собственному ощущению, то воображать, фантазировать, мечтать означает прежде всего смотреть, видеть внутренним зрением то, о чем думаешь (2, 83).

Эти видения создадут внутри вас соответствующее настроение. Оно окажет воздействие на вашу душу и вызовет соответствующее переживание.

Перманентный просмотр киноленты внутренних видений, с одной стороны, удержит вас в пределах жизни пьесы, а с другой - будет постоянно и верно направлять ваше творчество (2, 84).

...С видениями сочетаются и другие - слуховые, осязательные - представления (3, 464).

#### Вольтаж

Разные актеры по-разному понимают силу в речи. Вот, например, есть такие, которые ищут ее в физическом напряжении. Они стискивают кулаки и пыжатся всем телом, деревенеют, доходят до судорог ради усиления воздействия на зрителя.

На нашем актерском жаргоне такой нажим на звук ради его силы называется «играть на вольтаже» (на напряжении). Но такой прием не создает силы, а лишь крик, ор и сдавленный хрип на суженном голосовом диапазоне (3, 109).

Что утомляет артиста? Прежде всего, игра на голом темпераменте.

...Я ищу технические средства, чтоб удержать актера от перехода на вольтаж, иначе он начнет выжимать страсть и рвать ее в клочки. Если он попадет на вольтаж, то ему зарез. Чтобы не пускать актера на этот путь, нужна физическая или элементарно- психологическая задача. Пусть он держится за нее крепко, особенно в этом месте. Пусть он действует продуктивно и целесообразно (4, 309).

#### Воля

Актеру без воли нельзя. Первым долгом надо учиться управлять своей волей (1, 367).

Та внутренняя техника, которую я проповедую и которая нужна для создания правильного творческого самочувствия, базируется в главных своих частях как раз на волевом процессе (1, 347).

На нашем языке искусства: знать - означает уметь... поэтому мало объяснить то, что ученику необходимо <знать>, - надо, чтоб он почувствовал, научился и умел делать. Этого не добьешься ни лекциями, ни зубрением, ни формальным исполнением преподанного.

Надо сильно захотеть и настойчиво добиваться поставленной цели - на самом деле, на практике.

Эта работа зависит от доброй воли и энергии самих учеников (12, 294).

Воля бессильна, пока она не вдохновится страстным хотением (4, 290).

#### Воображение

В процессе творчества воображение является передовым, которое ведет за самого артиста (2, 72).

...Воображать, фантазировать, мечтать означает прежде всего видеть внутренним зрением то, о чем думаешь (2, 83).

...Воображение необходимо артисту не только для того, чтобы создавать, но и для того, чтоб обновлять уже созданное и истрепанное. Это делается с помощью введения нового вымысла или отдельных частностей, освежающих его (2, 93).

...Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения (2, 94-95).

...Ни один шаг на сцене не должен производиться механически, без внутреннего обоснования, то есть без участия работы воображения.

...Творческая работа над ролью и над превращением словесного произведения драматурга в сценическую быль вся, от начала до конца, протекает при участии воображения (2, 95).

...Воображение... создает для артиста подлинную, правдивую и правдоподобную жизнь на сцене (3, 408).

...Артист должен любить и уметь мечтать. Это одна из самых важных творческих способностей. Без воображения нет творчества (11, 321).

Вот почему творческая фантазия является основным, необходимейшим даром актера. Без сильно развитой, подвижной фантазии невозможно никакое творчество... При подъеме же ее расшевеливается в душе художника целый мир спавших в ней, иногда глубоко погрузившихся в сферу бессознательного, образов и чувств (6, 236).

...Мечтания нужно выполнять не «как-нибудь», не «вообще», не «приблизительно», а во всех подробностях.

...Не забудьте только все время быть в контакте с логикой и последовательностью. Это поможет вам приблизить зыбкую, неустойчивую мечту к незыблемой и устойчивой действительности (2, 81).

#### Воплощение

Цель нашего искусства не только создание «жизни человеческого духа» роли, но также и внешняя передача ее в художественной форме... Поэтому актер должен не только внутренне переживать роль, но и внешне воплощать пережитое... Зависимость внешней передачи от внутреннего переживания особенно сильна именно в нашем направлении искусства. Для того чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом. Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования. Вот почему артист нашего толка должен гораздо больше, чем в других направлениях искусства, позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувства - его внешнюю форму воплощения.

На эту работу оказывает большое влияние наша органическая природа и ее подсознание. ...В области воплощения с подсознанием не сравнится самая искусная актерская техника, хотя последняя самонадеянно претендует на превосходство (2, 26-27).

Природа - лучший творец, художник и техник. Она одна владеет в совершенстве как внутренним, так и внешним творческими аппаратами переживания и воплощения. Только сама природа способна воплощать тончайшие нематериальные чувствования <при помощи> грубой материи, каковой является наш голосовой и телесный аппарат воплощения.

...Аппарат воплощения должен быть не только превосходно выработан, но и рабски подчинен внутренним приказам воли. Связь его с внутренней стороной и взаимодействие должны быть доведены до мгновенного бессознательного, инстинктивного рефлекса (3, 269).

...Мало зажить искренним чувством, надо уметь его выявить, воплотить (3, 393).

#### Вывих

...Состояние человека на сцене, при котором он обязан внешне показывать то, чего не чувствует внутри, это - актерский вывих (1, 299).

...Главные основы творчества и законы органической природы, на которых зиждется наше искусство, ограждают артиста от вывиха (2, 27).

...Даже самые простые, элементарные действия, которые мы прекрасно знаем в жизни, вывихиваются, когда человек выходит на подмостки... Вот почему на сцене необходимо заново учиться ходить, двигаться, сидеть, лежать... смотреть и видеть, слушать и слышать (2, 103).

Стоит допустить в правильно создавшееся внутреннее сценическое самочувствие только один неправильный элемент, и он тотчас же потянет за собой остальные, такие же, как он, неправильные элементы и исказит душевное состояние, при котором возможно творчество.

В тот момент, когда вы введете в правильное состояние на сцене любой из этих неправильных элементов, все остальные сразу или постепенно переродятся: правда превратится в условность и в актерский технический прием, вера в подлинность своего переживания и действия - в актерскую веру в свое ремесло и в привычное механическое действие; человеческие задачи, хотение и стремление превратятся в актерские, профессиональные...

Из всех этих «элементов» складывается неправильное сценическое состояние, при котором нельзя ни переживать, ни творить, а можно только по-ремесленному представлять, ломаться, забавлять, подделывать и передразнивать образ (2, 322-323).

#### Глаза актера

Как часто мы на подмостках смотрим и ничего не видим. Что может быть ужаснее пустого актерского глаза! Он убедительно свидетельствует о том, что душа исполнителя роли дремлет... что актер живет чем-то другим, что не относится к роли.

Усиленно болтающий язык и автоматически двигающиеся руки и ноги не заменят осмысленного, дающего жизнь всему глаза. Недаром глаза называют «зеркалом души».

Глаз актера, который смотрит и видит, привлекает на себя внимание зрителей и тем самым направляет их на верный объект, на который им следует смотреть. Наоборот, пустой глаз актера уводит внимание зрителей от сцены (2, 105).

...Существует подлинное и внешнее, формальное, или, так сказать, «протокольное смотрение с пустым глазом»...

Нужно ли говорить о том, что такое смотрение не нужно и вредно на сцене. Глаза - зеркало души. Пустые глаза - зеркало пустой души (2, 251).

#### Глаза тела - пальцы

...Если глаза - зеркало души, то концы пальцев - глаза нашего тела...

Надо чувствовать... концами пальцев...

Конечно, у руки может быть 20 тысяч разных положений, но умейте каждое положение оправдать...Главное, чтобы пальцы были свободны, тогда они лягут, как следует... (2, 265)

#### Гротеск

Подлинный гротеск - это полное, яркое, меткое, типичное всеисчерпывающее, наиболее простое внешнее выражение большого, глубокого и хорошо пережитого внутреннего содержания роли... В таком переживании и воплощении нет ничего лишнего, только самое необходимое.

Для гротеска надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных элементах - надо еще сгустить и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с преувеличением и даже подчас с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определенен и ясен.

Но как часто приходится видеть вместо подлинного гротеска большую, как мыльный пузырь, раздутую форму внешнего, придуманного лжегротеска при полном, как у мыльного пузыря, отсутствии внутреннего содержания. Ведь это пирог без начинки, бутылка без вина, тело без души...

Такой гротеск - кривляние.

ЛЖЕГРОТЕСК - ЭТО САМОЕ ПЛОХОЕ, А ПОДЛИННЫЙ ГРОТЕСК - САМОЕ ЛУЧШЕЕ ИСКУССТВО (4, 453-456).

#### Двигатели психической жизни

...Первый и самый важный полководец, инициатор и двигатель творчества... <это> ЧУВСТВО... Беда только в том, что оно несговорчиво и не терпит приказаний. Вот почему, если чувство не возбуждается к творчеству само собой, нельзя начинать работу, а надо обращаться за помощью к другому полководцу. Кто же он, этот «другой»? (2, 296).

...ВТОРОЙ ПОЛКОВОДЕЦ... ЭТО - УМ (ИНТЕЛЛЕКТ) (2, 298).

Он начнет, он и направит творчество (2, 297).

Спрашивается, кто же оказался полководцем - первым ринувшимся в бой и потянувшим за собой войско?

...Это ум (интеллект).

Теперь поищем, нет ли третьего полководца...

Вот если... хотения и стремления воли могут возбудить весь творческий аппарат артиста и управлять его психической жизнью на сцене, то... значит, найден третий полководец. Это - ВОЛЯ...

УМ, ВОЛЯ И ЧУВСТВО... ЯВЛЯЮТСЯ «ДВИГАТЕЛЯМИ НАШЕЙ ПСИХИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ» (2, 298-299).

...Ум, воля, чувство составляют неделимый триумвират, каждый член которого одинаково важен в процессе творчества... (4, 461-462).

#### Действие

На сцене нужно действовать. Действие, активность - вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера. Самое слово «драма» на древнегреческом языке означает «совершающееся действие».

Можно оставаться неподвижным и, тем не менее, подлинно действовать, но только не внешне-физически, а внутренне-психически. Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве... На сцене НУЖНО ДЕЙСТВОВАТЬ - ВНУТРЕННЕ И ВНЕШНЕ (2, 48).

<На сцене> нельзя ни бегать ради бегания, ни страдать ради страдания. На подмостках не надо действовать «вообще», ради самого действия, а надо действовать ОБОСНОВАННО, ЦЕЛЕСООБРАЗНО И ПРОДУКТИВНО.

Все, что происходит на подмостках, должно делаться для ЧЕГО-НИБУДЬ (2, 47).

...Подлинный артист должен не передразнивать внешние проявления страсти, не копировать внешние образы, не наигрывать механически, согласно актерскому ритуалу, а подлинно, по-человечески действовать. Нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей... в образе (2, 51-52).

...СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ВНУТРЕННЕ ОБОСНОВАННО, ЛОГИЧНО, ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО И ВОЗМОЖНО В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ (2, 57).

...Активность проявляется на сцене в действии, а в действии передается душа роли - и переживания артиста, и внутренний мир пьесы; по действиям и по поступкам мы судим о людях, изображаемых на сцене, и понимаем, кто они (2, 64).

Сценическое творчество - это постановка больших задач и подлинное, продуктивное, целесообразное действие для их выполнения. Что касается результата, то он создается сам собой, если все предыдущее выполнено правильно. Ошибка большинства актеров состоит в том, что они думают не о действии, а лишь о результате его. Минуя самое действие, они тянутся к результату прямым путем (2, 157).

...Только те задачи и действия хороши, которые волнуют артиста и возбуждают его к творчеству (4, 224).

#### Действенный анализ

...Необходимо непосредственное горячее участие эмоции, хотения и всех других элементов внутреннего сценического самочувствия. С их помощью надо создать внутри себя реальное ощущение жизни роли.

После этого анализ пьесы и роли будет сделан не от ума, а от всего организма творящего.

...Откуда же брать это реальное душевное и телесное ощущение жизни роли? (4, 316).

Зачем по месяцам сидеть за столом и выжимать из себя дремлющее чувство? Идите лучше на сцену и сразу действуйте, то есть выполняйте то, что вам в данный момент доступно. Вслед за действием само собой, естественно, по неразрывной связи с телом явится внутри и то, что в данный момент доступно чувству (4, 350).

Окружите же себя предлагаемыми обстоятельствами пьесы и ответьте искренне: что бы вы сами (а не какое-то неизвестное вам существо - Хлестаков) стали делать для того, чтобы выбраться из безвыходного положения?..

...Что бы вы стали делать в реальной жизни, здесь, сегодня, сейчас, как бы вы вышли из положения, в которое вас поставил Гоголь? (4, 320-321).

Таким образом, новый секрет и новое свойство моего приема создания жизни человеческого тела роли заключаются в том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста создавать по его собственным побуждениям всевозможные вымыслы воображения, предлагаемые обстоятельства, «если бы». Их можно понять и добыть только с помощью подробного анализа, производимого всеми душевными силами творческой природы. Мой прием, естественно, сам собой вызывает такой анализ (4, 339-341).

Следующее условие, являющееся ОСНОВОЙ моего приема, заключается в ДОСТУПНОСТИ ФИЗИЧЕСКИХ ЗАДАЧ при начальном подходе к роли.

Эти задачи не должны насиловать и превышать творческих возможностей артиста, а, напротив, должны выполняться легко, естественно...

Актеру нужно прежде всего укрепиться в правильных, самых элементарных и всем доступных физических действиях. С них или, вернее, с внутренних позывов к ним я и начинаю (4, 343-344).

#### «Если бы»

...Творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое ТВОРЧЕСКОЕ «ЕСЛИ БЫ». Пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», то есть мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренне, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее. С момента появления «если бы» артист переносится из плоскости действительной, реальной жизни в плоскость иной, создаваемой, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить (1, 304-305).

...Через «если бы» нормально, естественно, органически, сами собой создаются внутреннее и внешнее действия.

...«Если бы» является для артистов рычагом, переводящим... Из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество (2, 57).

Благодаря ему... Происходит что-то, от чего глаза начинают иначе смотреть, уши - по-другому слушать, ум - по-новому оценивать окружающее, а в результате придуманный вымысел естественным путем вызывает соответствующее реальное действие, необходимое для выполнения поставленной перед собой цели (2, 59).

Творческие моменты на сцене только те, которые вызваны магическим «если бы»...

В эти моменты роли нет... Есть «я сам». От роли... Только условия, обстоятельства ее жизни, все же остальное - мое собственное, меня лично касающееся... (8, 285).

#### Жест

...жеста ради самого жеста не должно быть на сцене (3, 38).

Не надо нам ни приемов балета, ни актерских поз, ни театральных жестов, идущих по внешней, поверхностной линии. Они не передадут жизни человеческого духа...

...лишние жесты - это сор, это грязь, это пятна...

Пусть же каждый актер, прежде всего, обуздает свои жесты настолько, чтоб не они владели им, а он ими.

Жест на сцене нужен для тех, кто хочет красоваться, позировать, показываться зрителям (3, 226).

Я не признаю на сцене никакого жеста, а признаю лишь действие, движение (8, 297).

#### Жизнь человеческого духа роли

Для передачи больших чувств и страстей нужен большой артист - артист огромного таланта, силы и техники... Голая непосредственность и интуиция без помощи техники надломят душу и тело артиста при передаче им громадных страстей и переживаний современной души (1, 392-393).

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

...наша главная задача не только в том, чтоб изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все... Элементы собственной души.

...вот почему мы прежде всего думаем о внутренней стороне роли, то есть о ее психической жизни, создающейся с помощью внутреннего процесса переживания (2, 25).

#### Жизнь человеческого тела роли

...жизнь духа отражается в жизни тела, равным образом и жизнь тела может отражаться в жизни духа. Оцените это условие, исключительно важное в нашем деле, в котором прямое воздействие на капризный внутренний творческий аппарат артиста несравненно труднее, неуловимее и менее ощутимо, чем непосредственное воздействие на материальный, хорошо ощутимый и легче поддающийся приказу физический аппарат.

РАСПОРЯЖАТЬСЯ ТЕЛОМ ЛЕГЧЕ, ЧЕМ ЧУВСТВОМ... ПО-ЭТОМУ ЕСЛИ ЖИЗНЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ДУХА РОЛИ НЕ ЗАРОЖДАЕТСЯ САМА СОБОЙ, СОЗДАВАЙТЕ ЖИЗНЬ ЕЕ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА (4, 231).

Во всех...малых и больших задачах и действиях ищите малой или большой физической правды. Лишь только вы ее почувствуете, тотчас же сама собой создастся и малая или большая вера в подлинность ваших физических действий. А ВЕРА В НАШЕМ ДЕЛЕ - ОДИН ИЗ ЛУЧШИХ ДВИГАТЕЛЕЙ, ВОЗБУДИТЕЛЕЙ И МАНКОВ ДЛЯ ЧУВСТВА И ЕГО ИНТУИТИВНОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ (4, 213).

ЕСЛИ ВЫ ВСЕГДА БУДЕТЕ ИДТИ ПО ЭТОЙ ЛИНИИ РОЛИ И ИСКРЕННЕ ПОВЕРИТЕ (ВЕРИТЬ) КАЖДОМУ ФИЗИЧЕСКОМУ ДЕЙСТВИЮ, КОТОРОЕ ВЫ ДЕЛАЕТЕ, ТО ВАМ В СКОРОМ ВРЕМЕНИ УДАСТСЯ СОЗДАТЬ ТО, ЧТО МЫ НАЗЫВАЕМ (НАЗЫВАЕТСЯ) ЖИЗНЬЮ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА РОЛЕЙ (4, 223).

...жизнь человеческого тела роли... Имеет привычную связь... С линией чувства. Если вы правильно зажили физически, то чувство не может в той или другой мере не откликнуться... А если это так, то, очевидно, жизнь человеческого тела, взятая из роли, вызывает аналогичную жизнь человеческого духа той же роли... Жизнь духа отражается в жизни тела, равным образом и жизнь тела может отражаться в жизни духа.

...главная цель нашего искусства... <в> создании «жизни человеческого духа», и именно потому начинаю работать (начинать надо) с создания «жизни человеческого тела» (4, 225).

#### Задача

Жизнь, люди, обстоятельства, мы сами непрерывно ставим перед собой и друг перед другом ряд препятствий и пробираемся сквозь них, точно через заросли. Каждое из этих препятствий создает задачу и <определяет> действия для ее преодоления.

...существуют большие, средние, малые, важные, второстепенные задачи, которые можно сливать между собой...

Именно задачи-то и являются теми огоньками, которые указывают линию фарватера и не дают заблудиться на каждом данном участке пути. Это основные этапы роли, которыми руководится артист во время творчества (2, 156).

ЗАДАЧА СОЗДАЕТ ВНУТРЕННИЕ ПОСЫЛЫ, КОТОРЫЕ ЕСТЕСТВЕННО И ЛОГИЧЕСКИ РАЗРЕШАЮТСЯ В ДЕЙСТВИИ (4, 289-290).

...посоветую вам никогда не определять наименование задачи именем существительным... Сценические... Задачи надо непременно определять глаголом (2, 162).

...прежде чем назвать глагол, подставьте перед трансформируемым существительным слово «хочу»: «хочу делать... Что?».

...не всякий глагол может быть пригоден, не вся-кое слово толкает на активное, продуктивное действие. Надо уметь выбирать название задаче (2, 164).

...важно, чтобы задачи были посильны, доступны, выполнимы. В противном случае они будут насиловать природу артиста...

Возьмите задачу полегче, на первое время - физическую, но увлекательную (2, 160).

...верное выполнение физической задачи позволит вам создать правильное психологическое состояние. Оно переродит физическую задачу в психологическую (2, 160-161).

Как бы ни была верна задача, но самое главное и важное ее свойство заключается в «манкости», привлекательности для самого артиста. Надо, чтоб задача нравилась и влекла к себе, чтоб артисту хотелось ее выполнить. Такая задача обладает притягательной силой, она, как магнит, притягивает к себе творческую волю артиста.

Задачи, обладающие всеми этими... Свойствами, мы называем творческими задачами (2, 159-160).

#### Застольная работа

После первого чтения в большинстве случаев у слушателей остается недостаточно четкое представление о новой пьесе. Чтоб прояснить его, назначается так называемая «беседа»...

Режиссер собирает всех участвующих и на несколько месяцев усаживается с ними за стол для подробного изучения их ролей и самой пьесы... Происходят дебаты, приглашают специалистов по разным вопросам, читают доклады, лекции. Тут же, попутно, показывают чертежи или даже макеты будущих декораций, эскизы костюмов будущей постановки. Потом до мельчайших подробностей выясняется, что будет делать каждый из артистов, что каждый из них должен чувствовать, когда он со временем выйдет на сцену и начнет жить ролью.

...правильно ли такое насилие с первых шагов подхода к новой роли, свежесть которой надо бережно хранить? Хорошо ли такое бесцеремонное втискивание чужих мыслей, взглядов, отношений и чувствований, касающихся роли, в еще не раскрывшуюся душу творца - артиста?...

Но самое плохое то, что все эти чужие комментарии попадают на неподготовленную, невспаханную сухую почву. Нельзя судить о пьесе, о ее ролях, о заложенных в ней чувствованиях, не найдя хоть частичку себя в произведении...

Таким образом, я восстаю не против самих бесед и застольной работы, а против их несвоевременности (4, 313-315).

#### Здесь, сегодня, сейчас

Это очень важный момент в самочувствии актера на сцене.

...это состояние на сцене мы называем «я есмь», то есть я существую, нахожусь сейчас, сегодня, здесь, в жизни пьесы на сцене (3, 411-412).

Пусть артист... Спросит себя искренне и ответит: представляет он или подлинно, продуктивно и целесообразно действует? Если ему станет ясно, что он наигрывает, то тут же, пользуясь своим человеческим опытом, пусть он решит, как бы он стал в жизни действовать сегодня, здесь, сейчас при аналогичных с ролью предлагаемых обстоятельствах.

Такой ход поможет артисту найти себя в роли и роль в себе (3, 445).

#### Зерно пьесы, спектакля, роли

Что надо для того, чтобы вырастить плод или растение? ...надо вспахать почву, найти семя, зарыть его в землю и поливать. В нашем деле то же. Надо вспахать мысль, сердце артиста. Потом надо найти семя пьесы и роли, забросить его в душу артиста и потом поливать, чтобы не давать ему засохнуть...

Семя, из которого созревает роль, семя, которое создает произведение... Это та исходная мысль, чувства, любимая мечта, которые- заставили писателя взяться за перо, а артиста полюбить пьесу и увлечься своей ролью. Эту-то изюминку пьесы и роли... Которую... <называют> сверхзадачей, надо прежде все-го забросить в душу артиста для того, чтобы он, так сказать, забеременел от нее...

По этому поводу немирович-данченко говорит: «надо забросить в душу артиста зерно произведения драматурга... Надо непременно, чтобы это зерно сгнило в душе актера совершенно так же, как семя растения сгнивает в земле... Зерно пустит корни, от которых вырастет в природе новое растение, а в искусстве - новое его создание (4, 393).

Задача театра - создание внутренней жизни пьесы и ролей и сценическое воплощение основного зерна и мысли, породивших самое произведение поэта и композитора (3, 264).

#### «игра вообще»

...в нашем деле самое опасное - это «игра вообще». В результате она дает неопределенность душевных контуров и лишает артиста твердой почвы, на которой он может уверенно стоять (1, 327).

...приемы «вообще» существуют у каждого человека для передачи ревности, гнева, волнения, радости, отчаяния и прочего. И эти приемы пускаются в ход безотносительно к тому, как, когда, при каких обстоятельствах их испытывает человек. Такая «игра» или, вернее, наигрыш до смешного элементарен на сцене... (2, 40-41).

Когда актер страдает, чтоб страдать, когда он любит, чтоб любить... Когда все это делается потому, что так написано в пьесе, а не потому, что так пережито в душе и создалась жизнь роли на сцене, то актеру некуда податься и «игра вообще» является для него в этих случаях единственным выходом...

Подлинное искусство и «игра вообще» несовместимы. Одно уничтожает другое. Искусство любит порядок и гармонию, а «вообще» - беспорядок и хаотичность (2, 66).

#### Идея

...в искусстве чужая тенденция должна превратиться в собственную идею, претвориться в чувство, стать искренним стремлением, второй натурой самого артиста, тогда она войдет в жизнь человеческого духа актера, роли, целой пьесы и станет не тенденцией, но собственным credo (1, 251).

Современное может стать вечным, если оно несет в себе большие вопросы, глубокие идеи... (2, 343).

Актер должен, прежде всего, самостоятельно или при посредстве режиссера вскрыть в исполняемой пьесе ее основной мотив - ту характерную для данного автора творческую идею, которая явилась зерном его произведения и из которой, как из зерна, оно органически выросло (10, 486).

Искусство должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные (10, 286).

Театр должен не учительствовать, а образами увлекать зрителя и через образы вести к идее пьесы (10, 306).

#### Искусство переживания

...ремесло актера учит, как входить на сцену и играть. А истинное искусство должно учить, как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества (1, 406).

...внутренние ходы чувства... Сознательные пути к вратам бессознательного... Одни только составляют истинную основу искусства театра (1, 404).

...лучше всего, когда актер весь захвачен пьесой. Тогда он, помимо воли, живет жизнью роли, не замечая, как чувствует, не думая о том, что делает, и все выходит само собой, подсознательно. Но, к сожалению, таким творчеством мы не всегда умеем управлять.

...в человеческой душе существуют некоторые стороны, которые подчиняются сознанию и воле. Эти-то стороны способны воздействовать на наши непроизвольные психические процессы....это требует довольно сложной творческой работы, которая только отчасти протекает под контролем и под непосредственным воздействием сознания. В значительной части эта работа является подсознательной и непроизвольной. Она по силам лишь одной - самой искусной, самой гениальной, самой тончайшей, недосягаемой, чудодейственной художнице - нашей органической природе. С ней не сравнится никакая самая изощренная актерская техника... Такой взгляд и отношение к нашей артистической природе очень типичны для искусства переживания.'

...одной из главных основ нашего искусства переживания является принцип: «подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста» (2, 22-24).

...только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно вскроются и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования...

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

Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме (2, 24-25).

При этом заметьте, что зависимость внешней передачи от внутреннего переживания особенно сильна именно в нашем направлении искусства. Для того чтобы отражать тончайшую и часто подсознательную жизнь, необходимо обладать исключительно отзывчивым и превосходно разработанным голосовым и телесным аппаратом. Голос и тело должны с огромной чуткостью и непосредственностью мгновенно и точно передавать тончайшие, почти неуловимые внутренние чувствования (2, 26-27).

Без переживания нет искусства (3, 359).

Артист должен создавать в каждой роли, на каждом спектакле не только сознательную, но и бессознательную часть жизни человеческого духа роли. Наиболее важную, глубокую, проникновенную...

Такая задача не по силам простой актерской технике... Вот почему искусство переживания ставит в основу своего учения принцип естественного творчества самой природы по нормальным законам, ею самой установленным (6, 74).

#### Искусство представления

Это второе направление искусства... В этом искусстве тоже переживают свою роль один или несколько раз - дома или на репетициях. Наличие самого главного процесса - переживания - и позволяет считать второе направление подлинным искусством.

...можно переживать роль каждый раз, как у нас, в нашем искусстве. Но можно пережить роль только однажды или несколько раз для того, чтобы заметить внешнюю форму естественного проявления чувства. А заметив ее, научиться повторять эту форму механически, с помощью приученных мышц. Это представление роли.

...в этом направлении искусства процесс переживания не является главным моментом творчества, а лишь одним из подготовительных этапов для дальнейшей артистической работы. Эта работа заключается в искании внешней художественной формы сценического создания, наглядно объясняющей его внутреннее содержание (2, 29-30).

Такое творчество красиво, но неглубоко, оно более эффектно, чем сильно; в нем форма интереснее содержания; оно больше действует на слух и зрение, чем на душу, и потому оно скорее восхищает, чем потрясает (2, 33-34).

Искусство, по мнению второго направления, должно быть лучше, красивее самой скромной природы... В театре нужна не... Подлинная жизнь с ее реальной правдой, а сценическая красивая условность, эту жизнь идеализирующая (6, 65).

Второе направление стоит на самой границе между правдой и условностью переживания... Один шаг влево - и искусство представления попадает в область реальной правды чувства, которой оно так избегает; один шаг вправо - и оно во власти условной лжи и ремесла (6, 70).

Искусство представления чрезвычайно трудно и сложно. Оно требует совершенства, для того чтобы оставаться искусством (6, 71).

#### Коллективное творчество

Коллективное творчество, на котором основано наше искусство, обязательно требует ансамбля, и те, кто нарушают его, совершают преступление не только против своих товарищей, но и против самого искус- ства, которому они служат (3, 254).

Общая... Зависимость всех работников театра от основной цели искусства остается в силе не только во время спектакля, но и в репетиционное и в другое время дня. Если по тем или другим причинам репетиция оказалась непродуктивной, те, кто помешал работе, вредят общей основной цели. Творить можно только в соответственной необходимой обстановке, и тот, кто мешает ее созданию, совершает преступление перед искусством и обществом, которому мы служим (3, 264-265).

Вы поймете, что вам нужно делать и как вам надо вести себя, если вдумаетесь в то, что такое коллективное творчество... Там творят все, одновременно помогая друг другу, завися друг от друга. Всеми же управляет один, то есть режиссер.

Если есть порядок и правильный строй работы, тогда коллективная работа приятна и плодотворна, так как создается взаимная помощь.

Но если нет порядка и правильной рабочей атмосферы, то коллективное творчество превращается в муку и люди толкутся на месте, мешая друг другу. Ясно, что все должны создавать и поддерживать дисциплину (3, 247).

...наше искусство коллективное, в котором все друг от друга зависят. Всякая ошибка, недоброе слово, сплетня, пущенные в коллектив, отравляют всех, и того, кто пустил эту отраву.

...только в атмосфере любви и дружбы... Товарищеской справедливой критики и самокритики мо-гут расти таланты (6, 369).

#### Контрсквозное действие

Всякое действие встречается с противодействием, причем второе вызывает и усиливает первое. Поэтому в каждой пьесе рядом со сквозным действием в обратном направлении проходит встречное, враждебное ему контрсквозное действие.

...противодействие, естественно, вызывает ряд новых действий. Нам нужно это постоянное столкновение: оно рождает борьбу, ссору, спор, целый ряд соответствующих задач и их разрешение. Оно вызывает активность, действенность, являющиеся основой нашего искусства.

Если бы в пьесе не было никакого контрсквозного действия и все устраивалось само собой, то исполнителям и тем лицам, кого они изображают, нечего было бы делать на подмостках, а сама пьеса стала бы бездейственной и потому несценичной (2, 344-345).

#### Круги внимания

Актер, имеющий соответственный навык, может произвольно ограничивать круг своего внимания,

Сосредоточиваясь на том, что входит в этот круг, и лишь полусознательно улавливая то, что выходит за его пределы. В случае надобности он может сузить этот круг даже настолько, что достигнет состояния, которое можно назвать публичным одиночеством. Но обычно этот круг внимания бывает подвижным - то расширяется, то суживается актером, смотря по тому, что должно быть включено в него по ходу сценического действия. В пределах этого круга находится и непосредственный, центральный объект внимания актера как одного из действующих лиц драмы - какая-нибудь вещь, на которой сосредоточено в эту минуту его желание, или другое действующее лицо, с которым он по ходу пьесы находится во внутреннем общении (6, 235).

...блик на столе... Иллюстрирует малый круг внимания... Такой круг подобен малой диафрагме фотографического аппарата, детализирующей мельчайшие части объекта...стоит очутиться в световом кругу при полной темноте, и тотчас почувствуешь себя изолированным отовсех... В таком узком световом кругу, как при собранном внимании, легко не только рассматривать предметы во всех их тончайших подробностях, но и жить самыми интимными чувствами, помыслами и выполнять сложные действия... (2, 108-109).

...вы можете носить с собой повсюду малый круг внимания не только на сцене, но и в самой жизни. ...круг внимания защищает нас плотнее на подмостках, чем в жизни, и артист чувствует его там сильнее, чем в действительности.

...малый передвижной круг внимания представляется мне наиболее существенной и практически важной ценностью. Передвижной круг внимания и публичное одиночество - вот отныне мой оплот против всяких скверн на сцене (2, 113-114).

Средний круг внимания... Осветилось довольно большое пространство с группой мебели... Невозможно сразу охватить глазами все пространство. Пришлось рассматривать его по частям. Каждая вещь внутри круга являлась отдельным, самостоятельным объектом - точкой.

...ко мне в освещенный круг вошли... Другие... Образовалась группа...

Большая площадь дает простор для широкого действия. В большом пространстве удобно говорить об общих, а не о личных, интимных вопросах...

...большой круг, когда вся гостиная осветилась ярким светом...

...самый большой круг, когда все остальные комнаты вдруг осветились полным светом... (2, 109-110).

В страшные минуты паники и растерянности вы должны помнить, что чем шире и пустыннее большой круг, тем уже и плотнее должны быть внутри его средние и малые круги внимания и тем замкнутее публичное одиночество (2, 112-113).

#### Логика и последовательность

Одним из важных элементов внутреннего самочувствия является логика и последовательность.

...все в жизни, а следовательно, и на сцене должно быть логично и последовательно.

Мы добиваемся этого на физических действиях (3, 417).

Если все области человеческой природы артиста заработают логично, последовательно, с подлинной правдой и верой, то переживание окажется совершенным (2, 184).

...только при непрерывающихся линиях логики и последовательности во все моменты творчества создается в душе артиста правда, вызывающая искреннюю веру в подлинность своего чувствования на сцене.

...необходимо с чрезвычайным вниманием и строгостью следить за тем, чтоб все было до последней степени логично и последовательно, так как без это-го рискуешь впасть в передачу страстей, образов и действий «вообще» (3, 193-194).

#### Ложь на сцене

Хорошо обладать чувством правды, но также надо иметь и чувство лжи (2, 170).

Нельзя выходить творить на сцену с одной неотвязной мыслью: «как бы не сфальшивить». Нельзя выходить и с единственной заботой создать во что бы то ни стало правду. От таких мыслей будешь только больше лгать (2, 172).

Ложь - камертон того, чего не надо делать актеру. Не беда, если мы на минуту ошибемся и сфальшивим. Важно, чтобы одновременно с этим камертон определил нам границу верного, то есть правды, важно, чтобы в момент ошибки он направил нас на верный путь, указав... Границу, дальше которой нельзя идти (2, 173-174).

...лгать и фальшивить куда легче, чем говорить и действовать правдиво (2, 211).

...ложь, наигрыш, штамп и ломание никогда не рождают вдохновения. Поэтому старайтесь играть верно, учитесь готовить благоприятную почву для «наития свыше» и верьте, что оно от этого будет гораздо больше с вами в ладу (2, 347).

#### Манки - возбудители эмоциональной памяти

...душа изображаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоциональных воспоминаний... (2, 228).

...наше артистическое чувство пугливо, как лесная птица, и оно прячется в тайниках нашей души. Если чувство не откликается оттуда, то его никак не найдешь... В этом случае надо положиться на манок.

Манки и являются теми возбудителями эмоциональной памяти, повторных чувствований...

...в самом деле: магическое «если бы», предлагаемые обстоятельства, вымыслы воображения, куски и задачи, объекты внимания, правда и вера внутренних и внешних действий давали нам в конце концов соответствующие манки (возбудители)... А последние нужны нам для возбуждения эмоциональной памяти и повторных чувствований.

Манки являются главными средствами в области работы нашей психотехники.

Связь манка с чувством следует широко использовать, тем более что она естественна и нормальна.

Артист должен уметь непосредственно откликаться на манки... И владеть ими, как виртуоз клавиша-ми рояля... Надо знать, что чем вызывается, на какого «живца» что клюет. Надо быть, так сказать, садовником в своей душе, который знает, из каких семян что вырастает (2, 243-245).

...каждый из двигателей психической жизни является друг для друга манком, возбуждающим к творчеству других членов триумвирата...

Ум, воля и чувства... Действуют всегда вместе, одновременно, в тесной друг от друга зависимости.

Иногда двигатели психической жизни входят в работу все сразу, сами собой... Но как поступать, когда ум, воля и чувства не откликаются на творческий призыв артиста?

В этих случаях следует пользоваться манками. Они есть не только у каждого из элементов, но и у каждого из двигателей психической жизни.

...так или иначе, косвенным или не косвенным путем, задача воздействует на нашу волю, она является прекрасным, любимым нами манком, возбудителем творческого хотения, и им мы усердно пользуемся (2, 302-305).

...наиболее могущественными манками для возбуждения подсознательного творчества... Являются сверхзадача и сквозное действие (2, 363).

Закрепляя внутри себя более доступную линию видения, легче все время удерживать внимание на верной линии подтекста и сквозного действия. Удерживаясь же на этой линии и постоянно говоря о том, что видишь, тем самым правильно возбуждаешь повторные чувствования, которые хранятся в эмоциональной памяти...

Таким образом, просматривая внутренние видения, мы думаем о подтексте роли и чувствуем его.

Внутренние видения становятся манками для чувства и переживания в области слова и речи (3, 94).

#### Мизансцена

...в эпоху деспотического господства режиссера в театре... Режиссер, заранее разрабатывая весь план постановки, намечал, считаясь, конечно, с данными участников спектакля, общие контуры сценических образов и указывал актерам все мизансцены... В на-стоящее время я пришел к убеждению, что творческая работа режиссера должна совершаться совместно с работой актеров, не опережая и не связывая ее (6, 240).

...я хочу добиться спектакля без всяких мизансцен. Вот сегодня эта стена открыта, а завтра актер придет и не будет знать, какая стена откроется. Он может прийти в театр, а павильон поставлен иначе, чем вчера, и все мизансцены меняются. И то, что он должен искать экспромтом новые мизансцены, - это дает

Очень много интересного и неожиданного. Ни один режиссер не придумает таких мизансцен (6, 688).

#### Наигрыш

...это очень примитивное, формальное, внешнее изображение чужих чувств... Не пережитых и потому не познанных самим актером, исполняющим роль. Это простое передразнивание (2, 35-36).

...всякий излишек, наигрыш от чрезмерного старания и усердия создают ложь, убивающую правду, а следовательно, удаляющую нас от веры, состояния «я есмь», от... Подсознания (3, 420).

#### Образ

...нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влиянием страстей... В образе (2, 52).

Каждый сценический художественный образ является единым, неповторяемым созданием, как и все в природе (2, 372).

...н.в. гоголь сказал по поводу искусства актера: «дразнить образ может всякий, но стать образом может только большой артист». Большая разница в нашем деле - казаться образом или самому стать образом, то есть представляться чувствующим или подлинно чувствовать (1, 427).

...только тот образ силен и интересен, который растет от спектакля к спектаклю, когда актеру есть что раскрывать в образе и находить все новые и новые в нем стороны, которые он ранее не замечал (6, 329).

#### Общение

...чтобы проверить, правильно ли вы действуете, задайте себе... Вопрос: «для кого я действую: для себя, или для зрителя, или для живого человека, стоящего передо мной, то есть для партнера, находящегося рядом на подмостках?»

Вы знаете, что артист сам для себя не судья в момент творчества. Зритель также не судья, пока смотрит. Свой вывод он делает дома. Судья - партнер. Если артист воздействовал на него, если он заставил поверить правде чувствования и общения - значит, творческая цель достигнута... (2, 172-173). ...при общении вы прежде всего ищете в человеке его душу, его внутренний мир (2, 254).

Для того чтобы общаться, надо иметь то, чем можно общаться, то есть, прежде всего, свои собственные пережитые чувства и мысли... (2, 260).

...учитесь говорить свои мысли другому и, выразив их, следить за тем, чтобы они доходили до сознания и чувства партнера; для этого нужна небольшая остановка. Только убедившись в этом и договорив глазами то, что не вмещается в слове, примитесь за передачу следующей части реплики. В свою очередь, умейте воспринимать от партнера его слова и мысли каждый раз по-новому, по-сегодняшнему... Процессы беспрерывных взаимных восприятий, отдачи чувств и мыслей надо проделывать каждый раз и при каждом повторении творчества. Это требует большого внимания, техники и артистической дисциплины (2, 257).

...зарождение процесса общения дает сильный толчок всей творческой природе артиста... Последняя ищет помощи у своих внутренних элементов и поочередно или сразу затягивает их в работу.

...без участия всех элементов не может быть общения. В самом деле: разве можно общаться с живым человеком без внутреннего и внешнего действия, без вымысла воображения и предлагаемых обстоятельств, без видений, без правильно направленного

Внимания, без объекта на сцене; без логики и последовательности; без ощущения правды; без веры в нее; без состояния «я есмь»; без эмоциональных воспоминаний и проч.

Сценическое общение, сцепка, хватка требуют участия всего внутреннего и внешнего творческого аппарата артиста (2, 393).

#### Оправдание

...старайтесь всегда оправдывать производимые поступки и действия на сцене своими «если бы» и предлагаемыми обстоятельствами. Только при таком творчестве вы сможете до конца удовлетворить свое чувство правды и поверить в подлинность своих переживаний.

Этот процесс мы называем процессом оправдания (2, 168).

...когда я найду и почувствую эти внутренние оправдания, то моя душа в известной мере сроднится с душой роли (4, 325).

Процесс оценки фактов... Неотделим от другого, еще более важного процесса анализа или познавания, а именно от оправдания фактов. Он необходим потому, что неоправданный факт точно висит в воздухе. Такой непережитый факт, не включенный в линию внутренней жизни роли... Не нужен роли и только мешает ее правильному внутреннему развитию. Такой неоправданный факт - провал, прорыв в линии роли.

...необходим процесс оправдания фактов. Раз... Факт оправдан, то этим самым он включается во внутреннюю линию, в подтекст роли и не мешает, а, напротив, помогает свободно развиваться внутренней жизни роли. Оправданные факты способствуют логичности и последовательности переживания... (4, 248).

#### Органическая природа

...когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно вскроются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования. Они на короткое или на более продолжительное время овладеют нами и поведут туда, куда им повелит что-то внутри. Не ведая этой правящей силы и не умея изучать ее, мы на нашем актерском языке именуем ее просто «природой» (2, 24). .

Природа руководит живым организмом лучше, чем сознание и прославленная актерская техника (2, 141).

Наисовершеннейшая актерская техника не может равняться с непостижимым, недосягаемым, тончайшим искусством самой природы.

Не надо забывать, что многие из наиболее важных сторон нашей сложной природы не поддаются сознательному управлению ими. Одна природа умеет владеть этими недоступными нам сторонами. Без ее помощи мы можем лишь частично, а не вполне владеть нашим сложнейшим творческим аппаратом переживания и воплощения (2, 219).

Совершенно так же, как и в актерском самочувствии, в котором один неправильный элемент тянет за собой все остальные, так и... Один, в полной мере оживший правильный элемент возбуждает к работе все остальные... Элементы, создающие верное внутреннее сценическое самочувствие (2, 326).

Доведите работу всех элементов внутреннего самочувствия, двигателей психической жизни, самого сквозного действия до нормальной, человеческой, а не актерской условной действенности. Тогда вы познаете на сцене, в роли... Подлинную жизнь вашей Душевной органической природы. Вы познаете и в себе... Подлинную правду изображаемого лица. Прав-де нельзя не верить. А там, где правда и вера, там само собой создается на сцене «я есмь» (2, 356-357).

В чем же наше творчество?

Это - зачатие и вынашивание нового живого существа - человеко-роли. Это естественный творческий акт, напоминающий рождение человека.

анализ этого процесса убеждает нас в определенной закономерности, по которой действует органическая природа, когда она создает новое явление в мире, будь то явление биологическое или же создание человеческой фантазии.

Словом, рождение сценического живого существа (или роли) является естественным актом органической творческой природы артиста.

Как заблуждаются те, кто не понимает этой истины, кто придумывает свои «принципы», «основы», свое «новое искусство»... Зачем придумывать свои законы, когда они уже есть, когда они раз навсегда созданы самой природой? Ее законы обязательны для всех без исключения сценических творцов, и горе тем, кто их нарушает... (2, 372-373).

...все в нашем искусстве повелительно требует, чтобы... Желающий стать артистом в первую очередь детально, не просто теоретически, но и практически, тщательно изучал законы творчества органической природы. Он обязан также изучить и практически овладеть всеми приемами нашей психотехники. Без этого никто не имеет права идти на сцену. Иначе будут создаваться в нашем искусстве не подлинные мастера, а любители и недоучки. При таких работниках наши театры не смогут расти и процветать. Напротив, они будут обречены на упадок (2, 374).

«через сознательную психотехнику артиста - подсознательное творчество органической природы!» (2, 375).

Природа - лучший творец, художник и техник. Она одна владеет в совершенстве как внутренним, так и внешним творческим аппаратами переживания и воплощения (3, 28).

Никакой «моей» системы и «твоей» системы не существует. Есть одна система - органическая творческая природа. Другой системы нет (10, 653).

#### Оценка фактов и событий

...что значит оценить факты и события пьесы? ...это значит - подкопаться под внешние факты и события, найти там, в глубине, под ними, другое, более важное, глубоко скрытое душевное событие, быть может породившее... Внешний факт.

Словом, оценить факты - значит познать (почувствовать) внутреннюю схему душевной жизни человека. Оценить факты - значит сделать чужие факты, события и всю жизнь, созданную поэтом, своей собственной. Оценить факты - значит найти ключ для разгадки тайн личной духовной жизни изображаемого лица, скрытых под фактами и текстом пьесы (4, 108-109).

Изучить - означает на нашем языке не только констатировать наличность, рассмотреть, понять, но и оценить по достоинству и значению каждое событие.

Новый вид анализа или познавания пьесы заключается в так называемом процессе оценки фактов.

Сама техника процесса оценки фактов поначалу проста. Для этого следует мысленно упразднить оцениваемый факт, а после постараться понять, как это отразится на жизни человеческого духа роли (4, 247).

Оценка фактов - большая и сложная работа. Она выполняется не только умом, а главным образом с помощью чувства и творческой воли. И эта работа протекает в плоскости нашего воображения.

Для того чтобы оценить факты собственным чувством на основании личного, живого к ним отношения, артист внутренне задает себе такой вопрос и разрешает такую задачу: «какие обстоятельства внутренней жизни моего человеческого духа, - спрашивает он себя, - какие мои личные, живые, человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, человека-артиста, относиться к людям и событиям пьесы так, как относилось изображаемое мною действующее лицо?» (4, 252).

#### Партитура

В нашем искусстве артист должен понять, что от него требуют, чего он сам хочет, что может его творчески увлечь. Из бесконечного ряда таких увлекательных для артиста задач, кусков роли складывается жизнь ее духа, ее внутренняя партитура (1, 327-328).

Пусть <артисты> в момент творчества думают только об основных задачах... Вехах (что). Остальное (как) придет само собой, бессознательно, и именно от этой бессознательности выполнение партитуры роли будет всегда ярко, сочно, непосредственно (4, 459).

...в партитуре роли не должно быть ни одного лишнего чувства, а только необходимые для сквозного действия. Надо уплотнить самою партитуру каждой роли, сгустить форму ее передачи, найти яркие, простые и содержательные формы ее воплощения (6, 241).

<очень полезно> если у вас образуется <привычка> по приходе в театр на спектакль проделывать все необходимые для актера этюды, просматривать и освежать задачи партитуры роли, сквозное действие, сверхзадачу... (4, 215).

#### Первое чтение пьесы

Это очень плохо, что такой важный процесс, как первое знакомство с произведением... Совершается где и как попало... Еще хуже то, что это делается нередко не ради самого знакомства, а ради того, чтоб облюбовать себе выигрышную роль...

Я придаю первым впечатлениям почти решающее значение... Первые впечатления - хорошие или плохие - остро врезаются в память артиста и являются зародышами будущих переживаний. Мало того, первое знакомство с пьесой и ролью нередко кладет отпечаток на всю дальнейшую работу артиста. Если впечатления от первого чтения восприняты правильно - это большой залог для дальнейшего успеха. Потеря этого важного момента окажется безвозвратной, так как второе и последующие чтения будут лишены элементов неожиданности, столь могущественных в области интуитивного творчества. Исправить же испорченное впечатление труднее, чем впервые создать правильное. Надо быть чрезвычайно внимательным к первому знакомству с ролью, которое является первым этапом творчества.

Где бы вы ни решали совершить... Знакомство с пьесой, важно позаботиться о создании вокруг себя соответствующей атмосферы, обостряющей чуткость и распахивающей душу для радостного восприятия художественных впечатлений. Надо постараться обставить чтение торжественностью, помогающей отрешаться от повседневного, чтоб сосредоточивать все внимание на читаемом. Надо быть душевно и физически бодрым, надо, чтоб ничто не мешало интуиции и жизни чувства...

Самое правильное, когда пьеса при первом чтении докладывается просто и понятно, без яркой, образной передачи, но с хорошим пониманием основной сути, главной линии ее внутреннего развития и ее литературных достоинств. Чтец должен подсказать артистам исходную точку, от которой началось творчество драматурга, ту мысль, чувство или переживание, которые заставили поэта взяться за перо... Надо помочь артисту сразу найти в душе роли частичку самого себя, своей души (4, 204-205).

#### Перевоплощение

Артист отдает себя роли лишь в те моменты, когда она его захватывает. Тогда он сливается с образом и творчески перевоплощается (2, 252).

...что такое перевоплощение и характерность? Это самые важные свойства в даровании артиста (3, 214).

Характерность при перевоплощении - великая вещь.

А так как каждый артист должен создавать на сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимыми всем нам (3, 224).

Актер ни при каких условиях не должен отступить от самого себя. Что бы актер ни играл, каждую секунду он играет самого себя, никого другого он играть не может. Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения. Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете, «где я, а где роль?». Вот это настоящее, вот это есть перевоплощение (10, 681).

#### Переживание

Что значит «верно» играть роль? Это значит: в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с нею чувствовать... На нашем языке это называется переживать роль.

Переживание помогает артисту выполнять основную цель сценического искусства, которая заключается в создании «жизни человеческого духа» роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме (2, 24-25).

...надо переживать роль, то есть испытывать аналогичные с ней чувства каждый раз и при каждом ее повторении (2, 25).

<процесс переживания> имеет большое значение в нашем деле потому, что каждый шаг, каждое движение и действие во время творчества должны быть оживлены и оправданы нашим чувством. Все, что не пережито им, остается мертвым и портит работу артиста.

Без переживания нет искусства.

...наши глубокие душевные тайники только тогда широко раскрываются, когда внутренние и внешние переживания артиста протекают по всем установленным для них законам, когда нет абсолютно никаких насилий, никаких отклонений от нормы, когда нет штампов, условностей и проч. Но стоит в самой ничтожной степени нарушить нормальную жизнь нашей природы, и этого достаточно, чтобы убить все неуловимые тонкости подсознательного переживания.

Вот почему опытные артисты с хорошо развитой душевной техникой боятся на сцене не только малейшего вывиха и фальши чувства, но и внешней неправды физического действия. Чтобы не запугивать чувства, они не думают о внутреннем переживании, а переносят внимание на жизнь своего человеческого тела. Через нее сама собой, естественно создается жизнь человеческого духа как сознательная, так и подсознательная (4, 337-338).

Каждую репетицию, каждую ничтожную творческую работу нужно переживать. Этого мало. Надо уметь заставить себя переживать.

И этого мало. Надо, чтобы переживание совершалось легко и без всякого насилия (10, 215).

#### Перспектива артиста и роли

...объясняя задачи и сквозное действие, я говорил вам о двух перспективах, идущих параллельно друг другу: одна из них - перспектива роли, другая - перспектива артиста и его жизни на сцене, его психотехника во время творчества.

Путь психотехники, линия перспективы самого артиста... Близка к линии перспективы роли, так как идет параллельно с ней... Но иногда, в отдельные моменты, они расходятся, когда по тем или иным причинам артист отвлекается от линии роли чем-нибудь посторонним... Тогда он теряет перспективу роли (3, 133).

Условимся называть словом «перспектива» расчетливое гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли...

Вот что это значит... Физическое действие, передача большой мысли, переживание больших чувств и страстей, создающихся из множества составных частей, наконец, сцена, акт, целая пьеса не могут

Обходиться без перспективы и без конечной цели (сверхзадачи).

Перспективу в сценической игре актера можно уподобить разным планам в живописи.

Одни, большие, задачи... Выносятся на первый план и становятся основными. Другие же, средние и малые, - подсобными, второстепенными...

Лишь после того как актер продумает, проанализирует, переживет всю роль в целом и перед ним откроется далекая... Манящая к себе перспектива, его игра становится, так сказать, дальнозоркой, а не близорукой... Тогда он сможет играть не отдельные задачи, говорить не отдельные фразы, слова, а целые мысли и периоды (3, 135).

Конечно, перспектива - не сквозное действие, но она очень близка к нему. Она - его близкий помощник. Она - тот путь, та линия, по которой на протяжении всей пьесы неустанно движется сквозное действие (3, /39).

Перспектива самого артиста-человека, исполнителя роли, нужна нам для того, чтоб в каждый данный момент пребывания на сцене думать о будущем, чтоб соразмерять свои творческие внутренние силы и внешние выразительные возможности, чтоб правильно распределять их и разумно пользоваться на-копленным для роли материалом. Надо быть экономным и расчетливым и все время иметь на прицеле финальный и кульминационный момент пьесы. Артистическое чувство расходуется не по килограммам, а по сантиграммам (3, 136-139).

#### Пластика

...чем тоньше чувствования, тем больше четкости, точности и пластичности оно требует при своем физическом воплощении (2, 145).

Да сгинут навсегда со сцены... Корявые тела с закостенелым спинным хребтом и шеей, с деревянными руками, кистями, пальцами, ногами... Ужасная походка и манеры! (2, 266).

Когда вы с помощью систематических упражнений привыкнете, полюбите и начнете смаковать ваши действия не по внешней, а по внутренней линии, вы познаете, что такое чувство движения и... Пластика.

...в основу пластики надо поставить совсем не видимое внешне, а невидимое внутреннее движение энергии...

Это внутреннее ощущение проходящей по телу энергии мы называем чувством движения (3, 49).

...внешняя пластика основана на внутреннем ощущении движения энергии (3, 59).

Естественная пластика - совсем не то, что в театре... Где прививают всем актерам одни и те же приемы, по однажды установленному образцу, делающему всех... Похожими друг на друга. Для того чтобы не нарушить индивидуальность природы, надо развивать равномерно все тело, все мускулы, все самые разнообразные движения, начиная с кистей, пальцев рук, пластичность, выразительность и подвижность которых очень важна, и кончая походкой и движением всего тела (4, 498).

#### Подсознание

...одна из главных задач, преследуемых «системой», заключается в естественном возбуждении творчества органической природы с ее подсознанием.

Но мы изучаем не само подсознание, а лишь пути, подходы к нему.

Наша сознательная техника направлена на то, чтобы, с одной стороны, заставить работать подсознание, с другой - научиться не мешать подсознанию, когда оно заработает.

Для этого надо забыть о подсознании и ко всему идти сознательным, логическим путем (9, 610-611).

Всегда творить подсознательно и вдохновенно нельзя... Таких гениев не существует. Поэтому наше искусство предписывает нам лишь подготовлять почву для такого подлинного, подсознательного творчества.

Прежде всего надо творить сознательно и верно. Это создаст наилучшую почву для зарождения подсознания и вдохновения.

...в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены. Лишь только артист добьется этого, он приблизится к роли и начнет одинаково с нею чувствовать... Переживать роль (2, 24-25).

Мы в большой дружбе с подсознанием. В реальной жизни оно попадается на каждом шагу. Каждое рождающееся в нас представление, каждое внутреннее видение в той или другой мере требуют подсознания. Они возникают из него. В каждом физическом выражении внутренней жизни, в каждом приспособлении - целиком или частично - тоже скрыт невидимый подсказ подсознания.

...без подсознательного творчества нашей душевной и органической природы игра артиста рассудочна, фальшива, условна, суха, безжизненна, формальна (2, 354-355).

...нет резких границ между сознательным и подсознательным переживанием.

...сознание часто дает направление, в котором подсознательная деятельность продолжает работать. Этим свойством природы мы широко пользуемся в нашей психотехнике (2, 355).

...самое маленькое действие или чувствование, самый маленький технический прием получают огромное значение, если только они доведены на сцене, в момент творчества, до самого предельного конца, где начинается жизненная, человеческая правда, вера и «я есмь». Когда это случается, тогда душевный и физический аппарат артиста работает на сцене нормально, по всем законам человеческой природы, совершенно так же, как в жизни, невзирая на ненормальные условия публичного творчества (2, 357).

...существуют особые приемы психотехники... Их назначение в том, чтоб сознательными, косвенными путями будить и вовлекать в творчество подсознание. ...одной из главных основ нашего искусства переживания является принцип: «подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста» (2, 23-24).

...<«я есмь»> является преддверием к другому, еще более важному моменту в творчестве, при котором сама собой, естественно вступает в работу органическая природа с ее подсознанием.

Это идеал, самое лучшее, о чем может мечтать артист во время творчества на сцене (3, 412).

#### Подтекст

Что такое подтекст?..

Это не явная, но внутренне ощущаемая «.жизнь человеческого духа» роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических... «если бы», из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания, из маленьких и больших правд и веры в них, из приспособлений и прочих <элементов>. Это то, что заставляет нас произносить слова роли.

Все эти линии... Тянутся сквозь всю пьесу по направлению к конечной сверхзадаче (3, 84).

...смысл творчества в подтексте. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова - от поэта, подтекст - от артиста. Если б было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтоб смотреть актера, а сидел бы дома и читал бы пьесу (3, 85).

#### Предлагаемые обстоятельства

Прежде всего надо понять, что подразумевается под словами «предлагаемые обстоятельства»...

Это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены... Декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки, и прочее, и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве.

«предлагаемые обстоятельства», как и само «если бы», являются предположением (вымыслом воображения). ...«если бы» всегда начинает творчество. «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Одно без другого не может существовать и получать необходимую возбудительную силу. Но функции их несколько различны: «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы» (2, 62).

В своей заметке «о народной драме и о «Марфе посаднице»» м.п. Погодина Александр Сергеевич (Пушкин) говорит: «истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах - вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Совершенно того же требует наш ум и от драматического артиста, с той разницей, что обстоятельства, которые для писателя являются предполагаемыми, для нас, артистов, будут уже готовыми - предлагаемыми (2, 61).

...знаменитый пушкинский афоризм... <говорит> о том, что работа артиста сводится не к созданию самого чувства, а лишь предлагаемых обстоятельств, естественно и интуитивно зарождающих истину страстей (3, 349).

...пушкинский афоризм - основа всего. На нем зиждется вся «система». Это, так сказать, наша творческая база (3, 351).

#### Приспособление

...для того чтобы помочь проникнуть в чужую душу... Нужно приспособление.

В иных случаях приспособление - обман, в других приспособление является наглядной иллюстрацией внутренних чувствований и мыслей; иногда приспособление помогает привлекать на себя внимание того, с кем хочешь общаться, располагает к себе; иногда передает другим то невидимое и лишь ощущаемое, что недоговаривается словами, и т.д., и т.д.

Приспособление - один из важных приемов всякого общения, даже одиночного, так как и к себе самому и к своему душевному состоянию необходимо приспособляться, чтобы убеждать себя. Чем сложнее задача и передаваемые чувства, тем красочней и тоньше должны быть... Приспособления, тем много-образнее их функции и виды. Они дополняют слова, досказывают недосказанное... Дело не в количестве, а в качестве приспособлений...

...у каждого артиста свои, оригинальные, ему одному присущие приспособления...

Каждое переживаемое чувство требует при пере-даче его своей неуловимой особенности приспособления.

...большую роль играет... Качество приспособления: их яркость, красочность, дерзость, тонкость-изящество, вкус (2, 281-283).

Насколько важна роль приспособления в творчестве, можно судить по тому, что многие артисты при средней силе переживания, но при ярких приспособлениях дают больше почувствовать свою внутреннюю «жизнь человеческого духа» на сцене, чем другие, сильнее и глубже чувствующие, но обладающие бледными приспособлениями (2, 284-285).

#### Психотехника

...наша психотехника... Заключается главным образом в том, чтобы помочь актеру перенести на подмостки то, что нормально и естественно в реальной жизни, что составляет нашу органическую природу. Это самая трудная и важная задача в нашей профессии (9, 634).

...общечеловеческие законы творчества, поддающиеся нашему сознанию, не очень многочисленны, их роль не так почетна и ограничивается служебными задачами: но, тем не менее, эти доступные сознанию законы природы должны быть изучены каждым артистом, так как только через них можно пускать в ход сверхсознательный творческий аппарат, сущность которого, по-видимому, навсегда останется для нас чудодейственной. Чем гениальнее артист... Тем нужнее ему технические приемы творчества, доступные сознанию для воздействия на скрытые в нем тайники сверхсознания, где почиет вдохновение.

Вот эти-то элементарные психофизические и психологические законы до сих пор еще как следует не изучены. Сведения о них, исследования их и основанные на этих исследованиях практические упражнения... Отсутствуют и делают наше искусство случайным экспромтом, иногда вдохновенным, иногда, напротив, униженным до простого ремесла с однажды и навсегда установленными штампом и трафаретом.

Очередной задачей... Нашего искусства, несомненно, является усиленная работа в области внутренней техники актера (1, 406).

Думайте же о том, что возбуждает наши двигатели психической жизни, думайте о внутреннем сценическом самочувствии, о сверхзадаче и сквозном действии - словом, обо всем, что доступно сознанию. С их помощью учитесь создавать благоприятную почву для подсознательной работы нашей артистической природы. Но никогда не думайте и не стремитесь прямым путем к вдохновению ради самого вдохновения. Это приводит только к физическим потугам и к обратным результатам (2, 364).

Надо уметь возбуждать и направлять <артистическую природу>. Для этого существуют особые приемы психотехники... Их назначение в том, чтоб сознательными, косвенными путями будить и вовлекать в творчество подсознание. Недаром же одной из главных основ нашего искусства переживания является принцип: «подсознательное творчество природы через сознательную психотехнику артиста». (подсознательное - через сознательное, непроизвольное - через произвольное.) Предоставим же все подсознательное волшебнице-природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно, - к сознательным подходам к творчеству и к сознательным приемам психотехники. Они, прежде всего, учат нас,» что когда в работу вступает подсознание, надо уметь не мешать ему (2, 23-24).

Манки являются главными средствами в области работы нашей психотехники (2, 245).

...сознание часто дает направление, в котором подсознательная деятельность продолжает работать. Этим свойством природы мы широко пользуемся в нашей психотехнике (2, 355).

То, что в реальной жизни создается и делается само собой, естественно, на сцене подготавливается с помощью психотехники (2, 357).

...не существует искусства без виртуозности, без упражнения, без техники. И чем крупнее талант, тем больше они нужны. Отрицание техники у... Дилетантов происходит не от сознательного убеждения, а от лени, от распущенности (4, 443).

#### Публичное одиночество

Стоит очутиться в световом кругу при полной темноте, и тотчас почувствуешь себя изолированным от всех. Там, в световом кругу, как у себя дома, никого не боишься и ничего не стыдишься. Там забываешь о том, что из темноты со всех сторон наблюдает за твоей жизнью много посторонних глаз. В таком узком световом кругу, как при собранном внимании, легко... Жить самыми интимными чувствами, помыслами и выполнять сложные действия; можно решать трудные задачи... Можно общаться с другим лицом, чувствовать его, поверять свои интимнейшие думы, восстанавливать в памяти прошлое, мечтать о будущем...

...то состояние, которое вы испытываете сейчас, называется на нашем языке «публичное одиночество». Оно публично, так как мы все с вами. Оно одиночество, так как вы отделены от нас малым кругом внимания. На спектакле, на глазах тысячной толпы вы всегда можете замкнуться в одиночестве, как улитка в раковине (2, 109).

В страшные минуты паники и растерянности вы должны помнить, что чем шире и пустыннее большой круг, тем уже и плотнее должны быть внутри него средние и малые круги внимания и тем замкнутее публичное одиночество.

Зрители могут не только угнетать и пугать артиста, но и возбуждать в нем подлинную творческую энергию. Ощущение отклика тысячи человеческих душ, идущее из переполненного зрительного зала, приносит нам высшую радость, какая только доступна человеку.

Таким образом, с одной стороны, публичное творчество мешает артисту, а с другой - помогает ему (2, 319-320).

#### Режиссер

...для того чтобы быть хорошим режиссером, нужно быть прирожденным актером (1, 198).

Еще раз я убедился в том, что между мечтами режиссера и выполнением их - большое расстояние и что театр - прежде всего для актера, и без него существовать не может, что новому искусству нужны новые актеры с совершенно новой техникой (1, 285-286).

Ответственность за... Ансамбль, за художественную цельность и выразительность спектакля лежит на режиссере. ...творческая работа режиссера должна совершаться совместно с работой актера, не опережая и не связывая ее. Помогать творчеству актеров, контролировать и согласовывать его, наблюдая за тем, чтобы оно органически вырастало из единого художественного зерна драмы так же, как и все внешнее оформление спектакля, - такова, по моему мнению, задача современного режиссера (6, 240).

Нам нужен режиссер-психолог, режиссер-литератор, режиссер-артист. Сразу им быть нельзя, надо его готовить годами, практическим путем... (7; 459).

...создать режиссера нельзя - режиссер рождается. Можно создать хорошую атмосферу, в которой он может вырасти...

Мне ясно лишь одно: что бывают режиссеры результата и режиссеры корня. Мы должны их различать друг от друга. Нам нужны режиссеры корня - это одно из важнейших требований... . ...одно из двух: или «результат», или «корень».

Другой вопрос: «я режиссер, ставлю пьесу - и только» или «ставлю пьесу и создаю при этом актера». В этом есть разница. Режиссер может делать пьесу, не заботясь об актере. Актера ему подают готового. Но прежде всего надо создать труппу - тогда будут и пьеса, и театр (10, 655).

...в режиссере скрыты многообразные способности... А) режиссер-администратор, который может вести спектакль; поддерживать систематическую работу и порядок. Это очень трудно, и не каждому дана эта нотка, которая заставляет слушаться; б) режиссер-постановщик. Это тот, который умеет говорить с декоратором, с рабочими, который может провести в жизнь свою или чужую... Постановку; в) режиссер-литератор, который может повести пьесу и спектакль по верной литературной линии; г) режиссер-художник, который сам может создать... Художественную сторону спектакля; д) режиссер-психолог, который может провести верно внутреннюю линию; е) режиссер-учитель, который может поправлять и воспитывать актеров. Редко все эти роли совмещаются в од-ном (8, 215-216).

Нащупать «зерно» драмы и проследить основную линию действия, проходящего сквозь все ее эпизоды и потому называемого мною сквозным действием, - вот первый этап в работе актера и режиссера... В противоположность некоторым другим деятелям театра, рассматривающим всякую драму лишь как материал

Для сценической переработки, я стою на той точке зрения, что при постановке всякого значительного художественного произведения режиссер и актеры должны стремиться к возможно более точному и глубокому постижению духа и замысла драматурга, а не подменять этот замысел своим (6, 232-233).

Режиссер может сделать многое, но далеко не все. Главное - в руках актеров, которым надо помочь, которых надо направить в первую очередь (6, 130).

...можно посоветовать ничего не навязывать артистам, не искушать их тем, что непосильно для них, а увлекать их и заставлять самих выпытывать от режиссеров то, что им необходимо... Надо уметь возбуждать в артисте аппетит к роли (4, 344-345).

...надо формировать более самостоятельных молодых актеров, не зависящих целиком от «указки» режиссеров. Надо стараться, чтобы каждый из исполнителей спектакля был мастером. Пусть такой «мастер» приносит свою работу, сделанную в собственной творческой лаборатории. Пусть режиссер создает из этих самостоятельных достижений гармонический ансамбль спектакля (6, 346).

Надо помнить, что вопрос о художественном руководителе спектакля будет всегда жгучим вопросом, и каждому театру надо считаться с возможностью и с печальной необходимостью работать без участия режиссера. ...приходится возлагать его обязанности на весь коллектив мастеров (6, 347-348).

В чем творческая сила режиссера? В том, что он умеет возбудить волю артистов, умеет заинтересовать их и зажечь их воображение. ...необходимы большая воля, энергия и усилие режиссера (6, 281).

Важно, чтобы он познал (то есть почувствовал) актерскую психотехнику, приемы, подходы к роли, к творчеству, все сложные переживания, связанные с нашим делом и с публичным выступлением. Без

Этого режиссер не поймет актеров и не найдет общего языка с ними (6, 288).

Наша техника от ежедневной игры, и разных трудных условий театральной жизни, и нервной работы, очень сильно разбалтывается. И если вовремя не направить актеров на верный путь и долго не проверять их, не указывать ошибок и средств их исправ-' ления, то искусство каждого из членов труппы незаметно движется назад и приобретает такие навыки, которые нелегко искоренить после (8, 338).

Собственный пример - лучший способ заслужить авторитет.

Собственный пример - самое лучшее доказательство не только для других, но главным образом и для себя... Когда вы требуете от других то, что уже сами провели в свою жизнь, вы уверены, что ваше требование выполнимо. Вы по собственному опыту будете знать, трудно оно или легко.

В этом случае не будет того, что всегда бывает, когда человек требует от другого невыполнимого или слишком трудного. Убежденный в противном, он становится не в меру требовательным, нетерпеливым, сердитым и строгим и в подтверждение своей правоты уверяет, что ничего не стоит выполнить его требование.

Не есть ли это лучший способ, чтоб подорвать свой авторитет, чтоб про вас говорили: «сам не знает, чего требует» (3, 259).

#### Результат

Ошибки большинства актеров состоят в том, что они думают не о действии, а лишь о результате его. Минуя... Действие, они тянутся к результату прямым путем. Получается наигрыш результатов, насилие, которое способно привести только к ремеслу (2, 157).

Никогда не начинайте с результата. Он не дается сам собой, а является логическим последствием предыдущего. Но актеры в большинстве случаев поступают иначе. ...они обращаются прямым путем к самому чувству и пытаются вновь пережить его... Но такая задача невыполнима...

Как же быть?

Не думать о самом чувстве, а заботиться лишь о том, что вырастило его, о тех условиях, которые вызвали переживания. Они - та почва, которую надо поливать и удобрять, на которой вырастает чувство. Тем временем сама природа создает новое чувство, аналогичное пережитому раньше.

Познав этот путь, артист может во всякое время по своему произволу вызывать нужное повторное переживание (2, 237-238).

...вы посеяли в себе семя и, идя от корней, постепенно выращивали плод. Вы шли по законам творчества самой органической природы (2, 371).

#### Ремесло

В то время как в искусстве переживания и в искусстве представления процесс переживания неизбежен, в ремесле он не нужен и случаен. Актеры этого толка не умеют создавать каждую роль в отдельности. Они не умеют переживать и естественно воплощать пережитое. Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными приемами сценической игры... Которые мы называем на нашем языке актерскими штампами (2, 34-35).

Про актеров ремесленного типа можно сказать, что почти вся их сценическая деятельность сводится к ловкому подбору и комбинации штампов. Некоторые из этих штампов имеют свою красивость и занимательность, и неопытный зритель даже не заметит, что это не более как механическая актерская работа (2, 38).

Ремесленник не живет, а лишь передразнивает жизнь, человеческие чувства и образы раз и навсегда установленными приемами сценической игры (6, 43).

Актеры-ремесленники обожают быть пешками в руках режиссера; они любят, чтобы им показывали, как такая-то роль «играется». Только не требуйте от них переживания. Они его не любят... (4, 389).

#### Самообщение

Когда в реальной действительности мы говорим громко сами с собой? ...когда мы возмущены или взволнованны настолько, что не в силах сдержать себя, или когда мы сами себе втолковываем какую-нибудь... Мысль, которую не может сразу охватить сознание, когда мы зубрим и звуковым путем помогаем себе запомнить усваиваемое; когда мы выявляем наедине с собой мучающее или радующее нас чувство хотя бы для того, чтоб облегчить душевное состояние.

Все эти случаи самообщения встречаются очень редко в действительности и очень часто на подмостках.

...для этого процесса необходимы определенные субъект и объект. ...как выходить из положения? Дело в том, что кроме обычного центра нашей нервной психической жизни - головного мозга - мне указали на другой центр, находящийся близ сердца. Там, где солнечное сплетение.

Я попробовал свести между собой для разговора оба упомянутых центра.

...по моим ощущениям, выходило так, что ум общался с чувством

«что ж, - сказал я себе, - пусть общаются. Значит, во мне открылись недостававшие мне субъект и Объект».

С описанного момента мое самочувствие при самообщении на сцене стало устойчивым не только при молчаливых паузах, но и при громком словесном самообщении...

Если мой практический и ненаучный прием поможет и вам - тем лучше; я ни на чем не настаиваю и ничего не утверждаю (2, 253-254).

#### Самочувствие актера на сцене

...когда человек-артист выходит на сцену перед тысячной толпой, то он от испуга, конфуза, застенчивости, ответственности... Теряет самообладание. В эти минуты он не может по-человечески говорить, смотреть, слушать, мыслить, хотеть, чувствовать, ходить, действовать. У него является нервная потребность угождать зрителям, показывать себя со сцены, скрывать свое состояние ломанием на потеху им (2, 321-322).

Но заботливое ремесло придумало на этот случай целый ассортимент знаков... актерских действий... И приемов игры, якобы выражающих чувство и мысль «в возвышенном стиле».

...ища выхода из невыносимого состояния человека, насильно выставленного напоказ и обязанного... Во что бы то ни стало производить впечатление на зрителей, мы прибегаем к ложным, искусственным приемам театральной игры и привыкаем к ним (1, 299).

...создается сначала вывих, а потом и неправильное состояние артиста на сцене, которое мы называем на нашем языке ремесленным (актерским) самочувствием.

...секрет в том, что в самой сцене, в условиях публичного творчества скрывается ложь. С ней нельзя просто мириться, а надо постоянно бороться... Сценическая ложь ведет на подмостках непрерывную борьбу с правдой (2, 324).

Ясно почувствовав вред... Актерского самочувствия, я, естественно, стал искать иного душевного и телесного состояния артиста на сцене - благотворного, а не вредного для творческого процесса. В противоположность актерскому самочувствию условимся называть его творческим самочувствием...

...все люди от искусства, начиная от гения до простых талантов, в большей или меньшей степени способны доходить какими-то неведомыми интуитивными путями до творческого самочувствия; но им не дано распоряжаться и владеть им по собственному произволу...

Если невозможно овладеть им сразу, то нельзя ли это делать по частям - так сказать, складывая его из отдельных элементов? Если надо каждый из них вырабатывать в себе отдельно, систематически, целым рядом упражнений - пусть!

...в творческом состоянии большую роль играет телесная свобода, отсутствие всякого мышечного напряжения и полное подчинение всего физического аппарата приказам воли артиста. Благодаря такой дисциплине... Артист может свободно и беспрепятственно выражать телом то, что чувствует душа.

...творчество есть, прежде всего, полная сосредоточенность всей духовной и физической природы... Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица (1, 299-302).

Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение (1, 408-409). ...слияние всех элементов артисто-роли на общем стремлении создает то чрезвычайно важное внутреннее состояние артиста на сцене, которое на нашем языке называется... Внутреннее сценическое само-чувствие (2, 318).

...внутреннее сценическое самочувствие - почти совсем нормальное человеческое состояние.

...сценическое самочувствие благодаря неестественности условий публичного творчества скрывает в себе частицу, привкус театра и сцены с их самопоказыванием, чего нет в нормальном, человеческом самочувствии. Ввиду этого мы и называем такое состояние артиста на подмостках не просто внутренним самочувствием, а добавляем слово «сценическое». ...оно заключает в себе ощущение публичного одиночества, которого мы не знаем в реальной жизни. ...сценическое самочувствие благодаря ненормальности условий творчества неустойчиво. Едва нарушишь его, и сейчас же все элементы теряют общую связь, начинают жить порознь друг от друга - сами по себе и для себя.

...тогда изображаемые артистами люди ходят по подмосткам сначала без тех или иных, а потом и без всяких душевных свойств, необходимых человеко-роли (2, 321-322).

...для овладения сценическим самочувствием нужна прежде всего сцена... И все тяжелые условия публичного выступления... Когда все препятствия и все условия публичного выступления станут для меня знакомыми, обычными... Когда «трудное станет привычным, привычное - легким, легкое - красивым», тогда только я скажу, что усвоил «внутреннее сценическое самочувствие» и могу пользоваться им по своему произволу (3, 299).

...внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни (1, 409).

Такое физическое состояние артист должен научиться вызывать в себе на сцене, приводя в порядок, разминая и пуская в действие все составные части своего телесного аппарата воплощения.

Это состояние мы называем на нашем языке внешним сценическим самочувствием (3, 268-269).

Общее сценическое самочувствие... Соединяет в себе как внутреннее, так и внешнее самочувствие.

При нем всякое создаваемое внутри чувство, настроение, переживание рефлекторно отражается вовне. В таком состоянии артисту легко откликаться на все задачи, которые ставят перед ним пьеса... Режиссер, наконец, он сам.

Общее сценическое самочувствие - рабочее самочувствие.

Что бы ни делалось артистом в процессе творчества, он должен находиться в этом общем душевном и физическом состоянии (3, 270-271).

Привычка изо дня в день быть на сцене в правильном самочувствии создает мастеров сцены (6, 347).

#### Сверхзадача

...передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля.

Условимся... Называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, сверхзадачей произведения писателя.

...Лев Николаевич толстой всю жизнь стремился к самоусовершенствованию, и многие из его произведений выросли из этого зерна, которое является их сверхзадачей.

Антон Павлович Чехов боролся с пошлостью, с мещанством и мечтал о лучшей жизни. Эта борьба за нее и стремление к ней стали сверхзадачей многих его произведений.

Стремление к сверхзадаче должно быть сплошным, непрерывным, проходящим через всю пьесу и роль (2, 332-334).

...сухая, рассудочная сверхзадача нам... Не нужна. Но сознательная сверхзадача, идущая от ума, от интересной творческой мысли, нам необходима.

Нужна ли нам эмоциональная сверхзадача, возбуждающая всю нашу природу? Конечно, нужна до последней степени, как воздух и солнце.

Нужна ли нам волевая сверхзадача? ...нужна чрезвычайно.

...нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста.

Артист должен сам находить и любить сверхзадачу. Если же она указана ему другими, необходимо провести сверхзадачу через себя и эмоционально взволноваться ею от своего собственного, человеческого чувства... Другими словами, надо уметь сделать каждую сверхзадачу своей собственной. Это значит найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе (2, 334-335).

В трудном процессе искания и утверждения сверхзадачи большую роль играет выбор ее наименования.

...от меткости названия, от скрытой в этом названии действенности нередко зависит... Направление и... Трактовка произведения (2, 335-336).

...первая забота артиста - в том, чтобы не терять из виду сверхзадачи. Забыть о ней - значит порвать линию жизни изображаемой пьесы. Это катастрофа и для роли, и для самого артиста, и для всего спектакля (2, 337).

Творить - это значит страстно, стремительно, интенсивно, продуктивно, целесообразно и оправданно идти к сверхзадаче (4, 292).

#### Сверх-сверхзадача и сверхсквозное действие

...представьте себе идеального человека-артиста, который посвятит всего себя одной большой жизненной цели: возвышать и радовать людей своим высоким искусством, объяснять им сокровенные душевные красоты произведений гениев.

...такой человек-артист может отдать свою жизнь высокой культурной миссии просвещения своих современников. Он может с помощью личного успеха проводить... Идеи и чувства, близкие его уму, душе... Условимся... Называть такие жизненные цели человека-артиста сверх-сверхзадачами и сверхсквозными действиями (2, 340).

...решайте же: ради чего вы пришли на сцену? ...это «ради чего» - ваш главный двигатель и путеводитель... Думайте постоянно о сверх-сверхзадаче вашей жизни (10, 330-331).

#### Система

...результатом исканий всей моей жизни является так называемая моя «система», нащупанный мною метод актерской работы, позволяющий актеру создавать образ роли, раскрывать в ней жизнь человеческого духа и естественно воплощать ее в художественной форме.

«система» моя распадается на две главные части: 1) внутренняя и внешняя работа артиста над собой, 2) внутренняя и внешняя работа над ролью. Внутренняя работа над собой заключается в выработке психической техники, позволяющей артисту вызывать в себе творческое самочувствие, при котором на него всего легче сходит вдохновение. Внешняя работа над собой заключается в приготовлении телесного аппарата к воплощению роли и точной передаче ее внутренней жизни. Работа над ролью заключается в изучении духовной сущности драматического произведения, того зерна, из которого оно создалось и которое определяет его смысл, как и смысл каждой из составляющих его ролей (1, 408-409).

...то, о чем я... Говорил, нельзя воспринять и усвоить ни в час, ни в сутки, а надо изучать систематически и практически - годами, всю жизнь, постоянно - и сделать воспринятое привычным, перестать думать о нем и дождаться, чтобы оно естественно, само собой проявлялось. Для этого нужна привычка - вторая натура артиста; нужны упражнения... (2, 191).

...только знать «систему» - мало. Надо уметь и мочь. Для этого необходима ежедневная постоянная тренировка, муштра в течение всей артистической карьеры (2, 376).

...нет ничего глупее и вреднее для искусства, чем «система» ради самой «системы». Нельзя делать из нее самой цели, нельзя средство превращать в сущность (2, 191).

...«система» не фабрикует вдохновения. Она лишь подготавливает ему благоприятную почву (2, 347).

...«система»... Целая культура, на которой надо расти и воспитываться долгие годы. Ее нельзя вызубрить, ее можно усвоить, впитать в себя так, чтобы она вошла в плоть и кровь артиста, стала его второй натурой, слилась с ним органически однажды и навсегда... «систему» надо изучать частями, но потом охватить... В целом, хорошо понять ее общую структуру и остов... (3, 310).

#### Сквозное действие

...действенное, внутреннее стремление через всю пьесу двигателей психической жизни артисто-роли мы называем на нашем языке... «сквозное действие артисто-роли»...

Не будь сквозного действия, все куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга без всякой надежды ожить.

Но линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче (2, 338). Если вы играете без сквозного действия, значит, вы не действуете на сцене, в предлагаемых обстоятельствах и с магическим «если бы». ...все, что существует в «системе», нужно, в первую очередь, для сквозного действия и для сверхзадачи (2, 339-340). ...в каждой хорошей пьесе ее сверхзадача и сквозное действие органически вытекают из самой при-роды произведения. Этого нельзя нарушать безнаказанно, не убив самого произведения (2, 342-343).

...когда внимание артиста целиком захвачено сверхзадачей, то большие задачи... Выполняются в большой мере подсознательно.

Сквозное действие... Создается из длинного ряда больших задач. В каждой из них огромное количество маленьких задач, выполняемых подсознательно.

...сквозное действие является могущественным возбудительным средством... Для воздействия на подсознание...

Но сквозное действие создается не само по себе. Сила его творческого стремления находится в непосредственной зависимости от увлекательности сверхзадачи (2, 363).

...огромную, замечательную, магическую роль производят в сквозном действии логика и последовательность; они приводят к тому, что нужно.

Сквозное действие и сверхзадача - в этом все (10, 656).

#### Словесное действие

Что значит словесное действие?

Это один из моментов процесса речи, превращающий простое словоговорение в подлинное продуктивное и целесообразное действие.

В жизни... Всегда говорят то, что нужно, что хочется сказать ради какой-то цели, задачи, необходимости, ради подлинного продуктивного и целесообразного словесного действия (3, 81-82).

На сцене не то. Там мы говорим чужой текст, который дан нам автором.

...слово, не насыщенное изнутри и взятое отдельно, само по себе, является простым звуком, кличкой.

Текст роли, состоящий из таких кличек, - ряд пустых звуков.

...но лишь только чувство, мысль или воображение оживят пустые звуки, создается иное к ним отношение, как к содержательному слову. Слово «вперед», оживленное изнутри патриотическим чувством, способно послать целые полки на верную смерть. Самые простые слова, передающие сложные мысли, изменяют все наше мировоззрение. Недаром же слово является самым конкретным выразителем человеческой мысли.

Слово может возбуждать и все наши пять чувств. В самом деле, стоит напомнить названия музыкальных произведений, имя художника, названия блюд... Духов и прочее, и вы вспомните звуковые и зритель-

Ные образы, запахи, вкусовые или осязательные ощущения того, о чем говорит слово.

Оно может даже возбуждать болевые ощущения...

На сцене не должно быть бездушных, бесчувственных слов. Там не нужны безыдейные... Как и бездейственные слова.

...слово, текст роли ценны не сами по себе и для себя, а тем внутренним содержанием, или подтекстом, который в них вложен (3, 84-85).

Подтекст роли, проходящий под ее словами, является сквозным действием... Творящего артиста (3, 499).

...пусть прежде долгая привычка укрепит подтекст, создавшийся в линии роли. Пусть сами слова станут для вас лишь орудием действия, одним из внешних средств воплощения внутренней сущности роли.

Берегите же слова текста по двум важным причинам: с одной стороны, чтоб не затрепать их, а с другой - чтоб не втискивать в основную линию подтекста простое механическое актерское болтание зазубренных слов, потерявших свою душу. Такое болтание, попавши в линию роли, отравляет и убивает все живые человеческие творческие побуждения, из которых сплетается подтекст роли (4, 218).

Актер, прежде всего, должен действовать словом. На сцене важно только действенное слово (4, 298).

#### Сценическая правда

Сценическая правда... - то, чему искренне верит артист. В театре надо верить... Даже сама ложь должна сделаться правдой в глазах артиста и зрителя для того, чтобы быть искусством... Пусть существует в искусстве «нас возвышающий обман», но пусть этот обман действительно обманывает... Тайна искусства в том, чтоб вымысел превращать в красивую художественную правду.

«над вымыслом слезами обольюсь».

С того момента, как вся природа артиста органически поверит подделке, последняя станет для нее правдой, а, почуяв ее, природа, естественно, начинает жить нормальной, подлинной органической жизнью. И, наоборот, с того момента, как артист или зритель усомнится в действительности того, чем живет артист, - прекращается правда, переживание, жизнь, само искусство и начинается представление, театральная ложь, подделка, ремесло. Природа и правда, правда и вера - неразлучны (6, 88-89).

...актер, прежде всего, должен верить всему, что происходит вокруг, и главным образом тому, что он сам делает. Верить же можно только правде. Надо поэтому постоянно... Развивать в себе артистическую чуткость к правде.

...пока существует реальная действительность, реальная правда, которой, естественно, не может не верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», то есть мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренне, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде (1, 304).

...создание правды и веры требует предварительной подготовки. Она заключается в том, что сначала правда и вера зарождаются в плоскости воображаемой жизни, в художественном вымысле, а потом они переносятся на подмостки.

...надо прежде как бы повернуть внутри себя какой-то рычаг и перенестись в плоскость жизни воображения... Там вы создадите свой вымысел, аналогичный с действительностью. При этом магическое «если бы» и верно воспринятые предлагаемые обстоятельства помогут вам почувствовать и создать на подмостках сценическую правду и веру. ...на сцене... Правдой называют то, чего нет в действительности, но что могло бы случиться (2, 167).

Правда на сцене то, во что мы искренне верим как внутри себя... Так и в душах наших партнеров.

Правда неотделима от веры, а вера - от правды. Они не могут существовать друг без друга, а без них обеих не может быть ни переживания, ни творчества.

...каждый момент нашего пребывания на сцене должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий (2, 168-169).

Тот, кто на сцене в момент творчества не представляет, не наигрывает, а подлинно, продуктивно, целесообразно и притом беспрерывно действует; тот, кто общается на сцене не со зрителем, а с партнером, тот удерживает себя в области пьесы и роли, в атмосфере живой жизни, правды, веры, «я есмь», тот живет правдой на сцене (2, 173). <

«я есмь» - это сгущенная, почти абсолютная правда на сцене (2, 203).

Там, где правда, вера и «я есмь», там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актерское) переживание. Это самые сильные манки для нашего чувства (2, 203).

Доведите работу всех элементов внутреннего самочувствия, двигателей психической жизни, самого сквозного действия до нормальной, человеческой, а не актерской, условной действенности. Тогда вы познаете на сцене, в роли, самую подлинную жизнь вашей душевной органической природы. Вы познаете и в себе самую подлинную правду жизни изображаемого лица (2, 356).

#### Сценический факт как жизненное событие

...<следует> относиться к фактам как к жизненным событиям...

...факты нужны, поскольку они дают повод и место для наполнения их внутренним содержанием (4, 247).

Наиболее доступной для познавательного анализа плоскостью являются внешние обстоятельства жизни изображаемого лица... Такими наиболее внешними обстоятельствами являются факты, события пьесы...

...передавая факты и фабулу пьесы, артист не-вольно передает и духовное содержание, в них заключенное».

...на сцене нужны только такие духовно содержательные факты, которые являются конечным результатом внутренних чувств, или, напротив, такие факты, которые являются поводом, порождающим эти чувства. Факт как факт сам по себе и сам для себя, факт как просто забавный эпизод на сцене не нужен и вреден, так как он только отвлекает от жизни человеческого духа (4, 108).

#### Талант

Что такое талант?

Это сочетание многих человеческих способностей. В этот комплекс входят и физические данные, и человеческие свойства, и память, и воображение, и возбудимость, и чувствительность, и впечатлительность. Все эти данные, взятые отдельно или вместе, должны быть сценически обаятельны и гармонично сочетаться между собой. Можно быть некрасивым в жизни... Но эта некрасивость... <обаятельна> на сцене, и тогда она лучше красоты. Можно иметь всего понемножку и стать сильным актером благодаря своей сценической обаятельности (8, 155-156).

Талант - это счастливая комбинация многих творческих способностей человека в соединении с творческой волей...

Нужны: наблюдательность, впечатлительность, память (аффективная), темперамент, фантазия, воображение... Вкус, ум, чувство внутреннего и внешнего темпа и ритма, музыкальность, искренность, непосредственность, самообладание, находчивость, сценичность и пр., и пр.

Нужны выразительные данные, чтобы воплощать создание таланта, то есть нужен хороший голос, выразительные глаза, лицо, мимика, линия тела, пластика и пр., и пр.

...еще нужно работать всю жизнь, развиваться умственно и совершенствоваться нравственно, не приходить в отчаяние и не зазнаваться, и главное - очень сильно и бескорыстно любить свое искусство (5, 300-301).

Умение увлекать свои чувства, волю и ум - одно из свойств таланта артиста, одна из главных задач внутренней техники (4, 206).

Как видите, определить талант - вещь нелегкая, и разобраться в нем не так-то скоро (8, 156).

#### Театр

Одно из главных человеческих чувств... Эстетическое чувство... Эстетика облагораживает и оживляет все, к чему она прикасается.

Область эстетики - наша область... В этой области, прежде всего, мы обязаны выполнить наш гражданский долг...

...самую большую помощь в деле пропаганды эстетики в широких массах могут принести театры.

Сценическое искусство так ярко, образно и полно иллюстрирует свои произведения, что их форма может быть доступна всем: от профессора до крестьянина и от младенца до старика.

Пусть наше искусство недолговечно, пусть оно исчезает с прекращением творчества, пусть оно принадлежит лишь современникам, но зато оно неотразимо для них по полноте и силе воздействия (6, 23-24).

Хороший театр будет всегда существовать и стоять во главе нашего актерского искусства. Заметьте, что я сказал хороший театр, потому что плохому не удастся тягаться с хорошим кино. Приятнее смотреть и слушать на экране шаляпина, чем смотреть в театре... Среднюю или плохую труппу актеров (6, 277).

...театр - лучшее средство для общения народов между собой, для вскрытия и понимания их сокровенных чувств. Если б эти чувства чаще вскрывали и народы узнали бы, что в большинстве случаев нет места для злобы и ненависти там, где ее искусственно разжигают для иных, эгоистических целей, сколько бы раз народы пожали бы друг другу руку... Вместо того, чтоб наводить друг на друга пушки... (6, 202).

#### Темпо-ритм

...где жизнь - там и действие, где действие - там и движение, а там, где движение, - там и темп, а где темп - там и ритм (3, 152-153).

Темп - скорость или медленность...

Ускорил темп - отвел меньше времени для действия, для речи и тем заставил себя действовать и говорить быстрее.

Замедлил темп - освободил больше времени для действия и речи...

Такт - мерило времени. Но такты... Разные. Их продолжительность зависит от темпа, от скорости. А если это так, то, значит, наши мерила времени тоже разные.

Такт - понятие условное, относительное...

...мы разбиваем промежутки времени, занимаемые тактом, на... Дробные части разных величин.

Из них комбинируются неисчислимые сочетания, которые создают бесконечное количество всевозможных ритмов (3, 143-144).

...темпо-ритм нельзя вспомнить и ощутить, не создав соответствующих видений, не представив себе мысленно предлагаемых обстоятельств и не почувствовав задач и действий. Они так крепко связаны друг с другом, что одно порождает другое, то есть предлагаемые обстоятельства вызывают темпо-ритм, а темпо-ритм заставляет думать о соответствующих предлагаемых обстоятельствах... (3, 151).

У каждой человеческой страсти, состояния, переживания свой темпо-ритм. Каждый характерный внутренний или внешний образ... Имеет свой темпо-ритм. Каждый факт, событие протекают непременно тоже в соответствующем им темпо-ритме.

Словом, в каждую минуту нашего существования внутри и вне нас живет тот или иной темпо-ритм (3, 152-153).

...он является... Прямым, непосредственным, иногда даже почти механическим возбудителем эмоциональной памяти, а следовательно, и самого внутреннего переживания.

Речь идет о непосредственном, нередко механическом воздействии через внешний темпо-ритм на наше капризное, непослушное и пугливое чувство. На то самое чувство, на которое до сих пор мы могли воздействовать лишь косвенным путем, через манки. И вдруг к нему теперь найден прямой, непосредственный подход!!!

...на чувство... Непосредственно воздействует темпо-ритм (3, 186-187).

#### Трюк

Есть... Соблазнительная линия, которой очень охотно придерживаются актеры. Это линия сценических трюков.

В каждой роли скоро выясняются места, на которые откликается зритель смехом и аплодисментами. Актеры знают и любят эти места роли, создающие им «успех». Некоторые из нас отдают таким моментам игры все свое внимание в ущерб основной идее пьесы, логике, здравому смыслу.

...за трюками и привычным болтанием текста забываются и мысли роли, и даже ее фабула. Все отдается в жертву актерским «трючкам».

Эта линия... Легко фиксируется. Так создаются самоигральные роли, в которых слова говорятся, а действие выполняется механично... (3, 440-441).

...хорошие приспособления могут стать опасным соблазном для артиста (2, 288).

Допущение на сцене разных трючков и штучек - это черные мазки на вашей роли, и допущение таких мазков должно мучить актера.

...помните, чем гениальнее трючок, тем сильнее черное пятно. Это делает не артист, а талантливый шут, который не знает ни плана, ни перспективы. Подобная линия страшна, полна невежества, «гротеска» - это полное нарушение перспективы (10, 517).

#### Туалет души актера

...необходим не только телесный, но главным образом и духовный туалет перед спектаклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство (1, 297).

...мы боимся опоздать к выходу, мы боимся выйти на сцену в беспорядке, с неоконченным туалетом и гримом. Но мы не боимся опоздать к началу процесса переживания роли и всегда выходим без вся-кой внутренней подготовки, с пустой душой - и не стыдимся своей духовной наготы (1, 303).

Все актеры перед началом спектакля гримируют лицо и костюмируют тело, чтобы приблизить свою наружность к изображаемому образу. Но они забывают главное: приготовить, так сказать, «загримировать и закостюмировать» свою душу для создания «жизни человеческого духа» - роли, которую они призваны, прежде всего, переживать в каждом спектакле... (2, 325-326).

#### Условность

Театр, а следовательно, и декорации сами по себе условны и не могут быть иными.

Хорошая театральная условность - та же сценичность в самом лучшем смысле слова. Сценично все, что помогает игре актера и спектаклю. Главная помощь должна заключаться прежде всего в достижении основной цели творчества. Поэтому та условность хороша и сценична... Которая способствует артистам и спектаклю воссоздать жизнь человеческого духа в... Пьесе... Эта жизнь должна быть убедительной. Она не может протекать в условиях явной лжи и обмана. Ложь должна стать или казаться на сцене правдой, чтобы быть убедительной. Правда же на сцене - то, чему искренне верят артист, художник, зритель. Поэтому и условность, чтобы быть таковой, должна отзываться правдой на сцене... Быть правдоподобной ...

Хорошая условность должна быть красивой. Но красиво не то, что по-театральному ослепляет и

Дурманит зрителя. Красиво то, что возвышает жизнь человеческого духа на сцене...

Условность, не отвечающая этим требованиям, должна быть признана дурной условностью (1, 315-316).

#### Фабула

Нередко в театрах мы смотрим пьесу, не понимая ясно последовательности событий и зависимости их друг от друга. А это первое, что должно быть вычеканено в пьесе, потому что без этого трудно говорить о внутренней ее стороне (1, 154).

Чтобы разобраться в предлагаемых... Внешних обстоятельствах... Следует прежде всего установить их наличность, последовательность и взаимодействие. ...трудно рассказать содержание пьесы так, чтобы все факты выстроились рядом... Каждый на своем месте, так, чтобы наглядно раскрылась вся картина пьесы, то есть та внешняя фактическая жизнь, тот результат, к которому должна естественно привести жизнь человеческого духа в предлагаемых... Обстоятельствах (10, 573-574).

...рассказывайте почаще содержание пьес или этюдов, которые предназначены для исполнения, под-ходя к ним каждый раз с нового конца, то от себя самого, то есть со своей точки зрения, то от имени того или другого действующего лица, то есть ставя себя на его точку зрения (4, 246).

...вспомните каждый из эпизодов... Поймите, из каких действий создается каждый из них. Проследите логику и последовательность всех этих действий. Если вы пройдете таким образом по всей пьесе, то естественно сыграете фабулу по ее эпизодам и физическим действиям (4, 321).

Существуют пьесы (плохие комедии, мелодрамы, водевили... Фарсы), в которых сама внешняя фабула является главным активом спектакля.

В таких произведениях самый факт убийства, смерти, свадьбы или процесс высыпания муки, проливания воды на голову действующего лица... Ошибочный приход в чужую квартиру... И проч. Являются основными ведущими моментами...

Но в других произведениях нередко сама фабула и ее факты не представляют значения. Они не могут создать ведущей линии спектакля, за которой с замиранием следит зритель. В таких пьесах не сами факты, а отношение к ним действующих лиц становится главным центром, сущностью, за которой с биением сердца следит зритель... Таковы, например, пьесы чехова.

Лучше всего, когда форма и содержание находятся в прямом соответствии. В таких произведениях жизнь человеческого духа роли неотделима от факта и фабулы (4, 247).

#### Фантазия

Воображение создает то, что есть, что бывает, что мы знаем, а фантазия - то, чего нет, чего в действительности мы не знаем, чего никогда не было... Фантазия... Все может. Фантазия, как и воображение, необходима художнику (2, 70-71).

...наука, литература, живопись... Дают нам лишь намеки, толчки, точки отправления для... Мысленных экскурсий в область несбыточного. Поэтому в таких мечтаниях главная творческая работа падает на нашу фантазию (2, 81).

#### Физическое действие

В области физических действий мы... Лучше ориентируемся, мы там находчивее, увереннее, чем в области трудно уловимых и фиксируемых внутренних элементов (3, 418).

...верное выполнение физической задачи поможет вам создать правильное психологическое состояние (2, 160-161).

Легче всего найти или вызвать правду и веру в области тела, в самых малых, простых физических задачах и действиях. Они доступны, устойчивы, видимы, ощутимы, подчиняются сознанию и приказу. К тому же они легче фиксируются. Вот почему в первую очередь мы обращаемся к ним, чтобы с их помощью подходить к создаваемым ролям (2, 175).

Если одна маленькая правда и момент веры могут привести актера в творческое состояние, то целый ряд таких моментов, логически и последовательно чередующихся друг с другом, создадут очень большую правду и целый длинный период подлинной веры (2, 178).

Мы любим физические действия за то, что они легко и незаметно вводят нас в... Жизнь роли, в ее чувствования. Мы любим физические действия еще и за то, что они помогают нам удерживать внимание артиста в области сцены, пьесы, роли и направляют его внимание по устойчивой... Верно установленной линии роли (2, 181).

...если попробовать описать чувства, то получится рассказ о физическом действии (2, 196).

...физическое действие легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; потому что физическое действие удобнее для фиксирования, оно материально, видимо; потому что физическое действие имеет связь со всеми другими элементами. В самом деле, нет физического действия без хотения, стремления и задач, без внутреннего оправдания их чувством; нет вымысла воображения, в котором не было бы того или иного мысленного действия; не должно быть в творчестве физических действий без веры в их подлинность, а следовательно, и без ощущения в них правды.

Все это свидетельствует о близкой связи физического действия со всеми внутренними элементами самочувствия (3, 417-418).

...пусть актер не забывает... Что нужно всегда жить от своего собственного существа, а не от роли, взяв у последней лишь ее предлагаемые обстоятельства. Таким образом, задача сводится к следующему: пусть актер по чистой совести ответит мне, что он будет физически делать, то есть как он будет действовать (отнюдь не переживать, сохрани бог думать в это время о чувстве) при данных обстоятельствах, созданных поэтом, режиссером, художником, самим актером?.. Когда эти физические действия ясно определятся, актеру останется только физически выполнить их. (заметьте, я говорю - физически выполнить, а не пережить, потому что при правильном физическом действии переживание родится само собой...) (4, 267).

Актер должен выходить на сцену с заданиями, правдиво и честно выполнять действия - и больше ничего. Выполнил одно действие, нашел в нем правду и поверил ей - выполняй следующую задачу и т.д. (4, 199).

#### Характерность

...все актеры должны быть характерными, конечно, не в смысле внешней, а внутренней характерности. Но и внешне пусть актер почаще уходит от себя. Это не значит, конечно, что он должен терять свою индивидуальность и свое обаяние; это значит другое - что он в каждой роли должен найти и свое обаяние, и свою индивидуальность и, несмотря на это, быть в каждой роли другим (1, 125).

...без внешней формы... Внутренняя характерность... И склад души образа не дойдут до зрителя.

Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый внутренний, душевный рисунок роли...

Чаще всего, особенно у людей талантливых, внешнее воплощение и характерность создаваемого образа рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада души... (3, 201).

...пусть каждый добывает... Внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг... Или от простого случая - все равно. Только при всех этих внешних исканиях не теряйте внутренне само-го себя (3, 205).

Характерность - та же маска, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей.

Все без исключения артисты - творцы образов - должны перевоплощаться и быть характерными.

Нехарактерных ролей не существует (3, 224).

#### Чувство

Нельзя выжимать из себя чувства, нельзя ревновать, любить, страдать ради самой ревности, любви, страдания. Нельзя насиловать чувства, так как это кончается самым отвратительным актерским наигрыванием... <чувство> явится само собой от чего-то предыдущего, что вызвало ревность, любовь, страдание.

...чувство не зафиксируешь. Оно, как вода, уходит между пальцев... Поэтому волей-неволей приходится искать более устойчивого приема для воздействия на него и для его утверждения (2, 367).

...когда говорят и тянутся к чувству прямо, без опоры и подготовки, тогда трудно не только уловить, но и зафиксировать его хрупкую линию.

...обоснованные действия лучше всего фиксируют роль, так как в этой области легче, чем в другой, найти маленькую или большую правду, которая вызывает и веру в то, что делаешь на сцене. Излишне повторять о значении правды и веры... Вы знаете, что это сильный манок для чувства (4, 230).

...в тех случаях, когда вдохновение не приходит само собой, естественным путем, к чувству является ум, подсказывающий задачу; задачи возбуждают хотение, стремление, действие. А все вместе втягивают в творчество и... Чувство (4, 541).

Возбуждайте ваше чувство, но не трогайте его. Только правильным движением тела... Можно вызвать из тайников подсознательного необходимые чувства. У самых лучших актеров они появляются интуитивно (10, 518-519).

#### Чувство меры

...на сцене легко теряешь чувство меры, и потому актеру кажется все время, что он дает мало, что на целую толпу зрителей надо давать значительно больше. Вот он и старается... На самом же деле надо поступать совсем наоборот... Помните, что на подмостках следует не прибавлять... А, напротив, сбавлять на 3/4 и больше... (4, 214).

«что я делаю, для чего я это делаю? Где я действую для объекта, а где показываю свои штучки для публики?» кто в этом не сможет разобраться, тот потерял чувство меры. А раз потерял чувство меры, то уже никогда не будет актером, а будет только шутом (10, 515).

#### Чувство правды

...необходимо развивать в себе артистическую чуткость к правде (1, 304).

Сцена - правда, то, во что искренне верит артист; и даже явная ложь должна стать в театре правдой для того, чтобы быть искусством. Для этого артисту необходимо сильно развитое воображение, детская наивность и доверчивость, артистическая чуткость к правде и к правдоподобному в своей душе и в своем теле. Все эти свойства помогают ему превращать грубую сценическую ложь в тончайшую правду своего отношения к воображаемой жизни. Условимся называть эти свойства и способности артиста чувством правды... (1, 305).

...чувство правды и вера проявляют себя на каждом шагу, во всякий момент творчества, совершается ли оно дома, на сцене, на репетиции или на спектакле. Все, что делает артист и видит зритель в театре, должно быть проникнуто и одобрено чувством правды.

Всякое самое ничтожное упражнение, связанное как с внутренней, так и с внешней линией действия, требует проверки и санкции чувства правды.

Избегайте же того, что вам еще не по силам... Все это вызывает вывих, насилие, наигрыш, ложь. Чем чаще они получают доступ на сцену, тем хуже для чувства правды, которое деморализуется и вывихивается неправдой (2, 210-211).

#### Штампы

...приемы ремесленной игры... Мы называем на нашем языке актерскими штампами.

...это очень примитивное, формальное, внешнее изображение чужих чувств роли, не пережитых и

Потому не познанных самим актером, исполняющим роль. Это простое передразнивание (2, 35).

...когда актер стремится сделать непосильное для него, он попадает в трясину внешних, механических, ремесленных штампов... Актерский штамп есть результат артистического бессилия (1, 180).

...заботливое ремесло придумало на этот случай целый ассортимент знаков, выражений человеческих страстей, актерских действий, поз, голосовых интонаций... Сценических трюков и приемов игры, якобы выражающих чувства и мысль... Эти знаки, или штампы, несуществующего чувства... Становятся механическими, бессознательными, являясь к услугам актера, когда он становится на сцене беспомощным, остается с опустевшей душой (1, 298).

...в атмосфере привычных штампов актер чувствует себя удобно (1, 350).

Некоторые из... Штампов еще обладают какой-то театральной эффектностью, подавляющее же большинство их оскорбляют дурным вкусом и удивляют узостью понимания человеческого чувства... Или просто глупостью (2, 36).

Выпученные от ужаса глаза, трагическое потирание лба, стискивание головы руками, проведение всей пятерней по волосам, прижимание рук к сердцу. Всем этим штампам лет триста.

...все штампы долой! ...вместо них давайте мне... Самое малое, но подлинное продуктивное и целесообразное действие, правду и веру (2, 195).

В штампах не может быть и сверхзадачи, и сквозного действия (4, 470).

#### Элементы сценического самочувствия

«если бы», «предлагаемые обстоятельства», внутреннее и внешнее действие - очень важные факторы в нашей работе. Они не единственные. Нам нужно еще очень много специальных, артистических, творческих способностей, свойств, дарований (воображение, внимание, чувство правды, задачи, сценические данные и прочее, и прочее).

Условимся... Для краткости и удобства называть всех их одним словом: элементы (2, 68).

...настоящее их название: элементы внутреннего сценического самочувствия (2, 319).

...и действие, и задача, и объект, и предлагаемые обстоятельства, и чувство правды, и круг внимания, и аффективные воспоминания - одновременно друг на друга воздействуют, друг друга дополняют. Все это основные органические, друг от друга неотъемлемые, составные части, или элементы, того общего самочувствия артиста, которое необходимо ему для творчества (3, 354).

#### Эмоциональная память

...память, которая помогает повторять все знакомые, ранее пережитые вами чувствования... И есть эмоциональная память.

Раз вы способны бледнеть, краснеть при одном воспоминании об испытанном, раз вы боитесь думать о давно пережитом несчастье - у вас есть память на чувствования, или эмоциональная память (2, 216-217).

...повторные ощущения... Вызываются памятью пяти чувств.

...жизнь изображаемого образа, сотканная из отобранного материала эмоциональной памяти, нередко более дорога творящему, чем его обычная каждодневная человеческая жизнь… свое собственное...

Бережно переносится артистом на подмостки. ...человеческие чувствования артиста, аналогичные с чувствованиями роли, должны остаться живыми (2, 227). ...повторные переживания бывают сильнее первичных, так как продолжают развиваться в наших воспоминаниях (2, 241).

#### Эпизоды\*

\*в последние годы работы К.С. Станиславский при делении пьесы на составные части наряду с наименованием «куски» употреблял также термин «эпизоды», подчеркивая этим свое требование наиболее активного, действенного раскрытия содержания пьесы. Определение эпизода выясняется из ответа на вопрос, что произошло в данном отрезке пьесы, какое событие развивает действие пьесы (4, 522).

Деление пьесы и роли на мелкие куски допускается лишь как временная мера... Пьеса и роль не могут долго оставаться в таком измельченном виде... С малыми кусками мы имеем дело лишь в процессе подготовительной работы, а к моменту творчества они соединяются в большие куски, причем объем их доводится до максимума, а количество - до минимума... (2, 152-153).

Техника процесса деления на куски довольно проста. Задайте себе вопрос: «без чего не может существовать разбираемая пьеса?» - и после этого начните вспоминать ее главные этапы, не входя в детали (2, 154).

Вы просмотрели пьесу... По ее главным эпизодам и тем самым разделили... На составные, органические части. Они являются главными, самыми большими кусками, из которых сложена вся пьеса. Совершенно такое же деление на части для их анализа производится в каждом из средних и малых кусков, которые тоже образуют потом самые большие куски (2, 155).

...куски должны логически и последовательно вытекать друг из друга (2, 156).

...там, где вымышленная действительность, там неизбежны ее составные части, или куски. А где куски - там и задачи. Манкая задача, естественно, вызывает позыв, хотение, стремление, оканчивающееся действием (3, 355).

...хорошо угаданное название определяет внутреннюю сущность куска. Оно является его синтезом, экстрактом.

Верное название, определяющее сущность куска, вскрывает заложенную в нем задачу. Пока артист ищет это слово, он тем самым уже зондирует, изучает кусок, кристаллизует и синтезирует его. При выборе наименования находишь и самою задачу (2,161).

#### Этика артистическая

Артистическая этика и создаваемое ею состояние очень важны и нужны в нашем деле благодаря его особенностям (3, 241).

Первым условием для создания предрабочего состояния является выполнение девиза: «люби искусство в себе, а не себя в искусстве» (3, 244).

...слишком много соблазна в нашем деле! ...привычка быть всегда на людях, показываться, красоваться, получать овации, принимать... Похвалы, читать хвалебные рецензии и проч., и проч. - все это большой соблазн <который> приучает к поклонениям, балует. Является потребность в... Непрестанном щекотании своего маленького актерского самолюбия. Чтобы жить и довольствоваться только этими интересами, надо очень внутренне опуститься, опошлиться. Серьезного человека такая жизнь может забавлять недолго, но зато поверхностных людей соблазны сцены порабощают, развращают и губят. Вот почему в нашем деле... Надо уметь постоянно держать себя в руках. Актеру нужна солдатская дисциплина (3, 345).

Охраняйте сами ваш театр от «всякой скверны», и сами собой создадутся благоприятные условия для творчества... Грязь, пыль отряхивайте снаружи, калоши оставляйте в передней вместе со всеми мелкими заботами, дрязгами и неприятностями, которые портят жизнь и отвлекают внимание от искусства (3, 243).

Кивать и направлять творчество студийцев в нужном направлении, воспитывая их вкус, требуя соблюдения законов природы и доведения каждого простейшего упражнения до искусства, то есть до абсолютной правды и до полного технического совершенства (12, 305).

#### Этюды

...работа с самодеятельными этюдами прежде все-го прекрасно развивает воображение.

Ученикам, набившим себе руку на этюдах, ничего не стоит потом фантазировать по поводу пьесы, когда эти вымыслы становятся им необходимы.

Дело не в количестве, а в качестве создаваемых этюдов.

...пусть лучше сделают только один этюд и доведут его до самого последнего конца, чем сотни их, разработанных лишь внешне, по верхушкам. Этюд, доделанный до конца, подводит к настоящему творчеству, тогда как работа по верхушкам учит халтуре, ремеслу.

...кроме развития воображения есть и другая, не менее важная польза в работе по созданию и исправлению самодеятельных этюдов. Во время нее, на самой практике, естественно, незаметно происходит изучение творческих законов органической природы и приемов психотехники.

Так мы постепенно подходим к этюдам со словами, созданными самими учениками (3, 410-411).

...нужно выбирать материал для этюдов посильный, чтобы не произошло вывиха в душе начинающего артиста, но даже самые примитивные упражнения и самые простые этюды должны быть доведены до мастерства, до виртуозности исполнения. Наше дело (педагогов) не учить творить, но лишь подталкивать и направлять творчество студийцевв нужном направлении, воспитывая их вкус, требуя соблюдения законов природы и доведения каждого простейшего упражнения до искусства, т.е. До абсолютной правды и до полного технического совершенства.(12, 305)

#### «я есмь»

«я есмь» на нашем языке говорит о том, что я поставил себя в центр вымышленных условий, что я... Существую в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать от своего собственного имени... (2, 79).

«я есмь» - это сгущенная, почти абсолютная правда на сцене.

Там, где правда, вера и «я есмь», там неизбежно и подлинное, человеческое (а не актерское) переживание... (2, 203).

В системе... Говорится о психотехнике, о том... Как почувствовать роль в себе и себя в роли. Пока актер не стоит на этой почве, пока он роли в себе не чувствует и себя в роли... - не требуйте ничего от актера. Это будет сплошное насилие. Надо... Довести актера до состояния «я есмь» - тогда можно говорить о сквозном действии, о задаче (10, 657).

Ростов-на-Дону «феникс» 2000