**ББК 85.33 74**

**Цукасова Людмила Викторовна, Волков Леонид Андреевич**

**Театральная педагогика: Принципы, заповеди, советы** / Ред. **С.** В. Цукасов. Предисл. В. И. Михеева. Вступ. ст. А. С. Тимофеевой. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Издательство ЛКИ, 2007. — 192 с.

В настоящей книге представлено педагогическое наследие известного теат­рального режиссера Леонида Андреевича Волкова (1893-1976). Глубокий профес­сионализм и педагогическое новаторство, отличающие его творческое наследие, дают определенные стимулы для дальнейшего развития отечественной театраль­ной школы. Представляя это богатое наследие, пусть даже в виде краткого очерка, широкой общественности, хочется надеяться, что оно сослужит добрую службу всем, кто занят подготовкой артистических кадров, режиссерской и актерской работой на благо театра.

Книга может быть использована в качестве учебного пособия для студентов театральных училищ, а также для широкого круга любителей театрального ис­кусства.

1 -е издание выходило под заглавием «Л. А. Волков. Театральная педагогика».

Издательство ЛКИ. 117312, г.Москва, пр-т 60-летия Октября, 9. Формат 60 Х90/16. Тираж 400 зк.ч. Печ. л. 12. Зак. № 857.

Отпечатано в ООО «ЛЕНАНД». 117312, г.Москва, пр-т 60-летия Октября, д. ИА, стр. 11.

**I8ВN 978-5-382-00047-3**

**© Л. В. Цукасова, 2007**

**©Л. А. Волков, 1997, 2007**

**© В. И. Михеев, предисловие, 2007**

**© А, С. Тимофеева,**

**вступительная статья, 2007 © Издательство ЛКИ, 2007**

*Оглавление*

**Предисловие** *(В. И. Михеев}*

**Глава 1. Режиссер — всегда педагог**

Режиссер и актеры

Моя работа с актером

**Глава 2. Основы профессионального**

**воспитания в театральной школе**

Создание самого себя

Создание «веры» и «правды» в самом себе

Воспитание «сценической наивности»

важнейший элемент обучения

актерскому мастерству

Воспитание «сценической наивности»

на литературном материале

Построение взаимоотношений партнеров на сцене .

«Минутки» — тренаж всех видов общения

**Глава 3. Принципы, заповеди, советы**

Ни минуты жизни вне профессии

Не ждать, пока научат, — учиться самому!

Между актером и персонажем нет грани

Действие связываю с выстрелом

Что скажет зритель?

**Фрагменты из записных книжек**

*Мне хотелось бы, чтобы актеры им­провизировали весь*

*спектакль. Ничего не заштамповывать. Каждая*

*репетиция есть новая репетиция. Каждый спектакль* —

- *новый спектакль.*

*Е.Вахтангов*

***Предисловие***

Как-то в одном из своих поэтических сочинений великий французский поэт Гийоме Аполлинер сказал: *«...*поэтом должно называть лишь того, кто изобретает, того, кто творит... Поэтом можно быть в любой области: достаточно обладать дерзно­вением и стремиться к открытиям». В рамках такого толкования можно с полным правом считать и автора настоящей книги — Людмилу Викторовну Цукасову, заслуженного работника культуры РФ, актрисы, режиссера и педагога, доцента кафедры мастерства актера ВТУ им. М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре. В многогранной деятельно­сти Л. В. Цукасовой есть все: и открытие нового в практике театральной педагогики, и раскрытие и воплощение целостной концепции воспитания актера, и построение новых форм и принципов работы со студентами, основанных на идейно-эстетических позициях и методики педагогической деятельности великих мастеров сцены, педагогов-новаторов русского театра, таких как М. С. Щепкин, К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров, В. Э. Мейерхольд, Л. А. Волков и др.

Говоря в книге о сходстве двух профессий - учителя и актера, в тоге которых автор книги выступает уже многие годы, передавая свой театральный опыт и мастерство (достаточно отметить лишь ее выпуски четырех национальных студий в России и Германии), Л. В. Цукасова объединяет все то существенное и лучшее, что по жизни в деятельности и актера, и педагога становится главным, — это большой труд, требующий как психофизических, так больших эмоциональных затрат, культуру речи, языка и поведения, а также глубокие знания своего предмета, основы психологии, педагогики и актерского мастерства. Именно в этом плане и построено все содержание книги, которое и по логике изложения, и по форме подачи учебно-практического материала делает книгу и как учебник для студента или начинающего актера, и как руководство для педагога по театральной педагогике и технологии лекторского искусства.

Будучи педагогом-режиссером школы Малого театра - Те­атрального училища им. М. С. Щепкина, где педагог Л. В. Цукасова и по сей день плодотворно трудится, ею была воспитана большая плеяда актеров, многие из которых в дальнейшем очень хорошо проявили себя в актерском деле и стали известными мастерами в театральном мире,

За долгие годы своей плодотворной театральной и режиссерской деятельности Л. В. Цукасова как на своем собственном примере, так и будучи уже воспитателем и наставником молодых талантов с полным правом доказала, что она не только может самосовершенствоваться как актер и режиссер, но и обладает божьим даром учить молодежь, формируя и отрабаты­вая годами свою педагогическую методику обучения актерской профессии, добиваясь при этом высокого уровня подготовки студентов театрального училища.

Говоря о «своеобразии» педагогической методики Л. В. Цукасовой, следует особо отметить, что путь ее к мастерству шел с большими трудностями и долгими поисками. Говоря более точно и афористично словами Хорхе Гильена о Федерико Гарсиа Лорке: «...уже по лекциям можно было догадаться о режиссерском таланте Федерико. Каждая его лекция была спектаклем, вообще же, если лекции читают и только читают, она обречена на провал, — лектору надлежит быть актером...», -можно с полным правом отнести такую оценку ко всей педагогической деятельности Л. В. Цукасовой, у которой по жизни именно так все и шло в достижении высокого уровня как актерского, так и педагогического мастерства. Отрадно отметить, что созданный Л. В. Цукасовой оригинальный учебный курс «Технология лекторского искусства» за многие годы на­шел свое воплощение не только в стенах своего Театрального училища им. М. С. Щепкина, но и во многих российских и зару­бежных учебных заведениях. Интересно отметить, что высокой оценкой была удостоена творческая деятельность Л. В. Цукасовой и со стороны Российской академии образования. Так, еще в 1993 г. академик РАО, профессор И. Я. Лернер, будучи экспертом от РАО, в своей рецензии на весь учебный комплекс по курсу «Технология лекторского общения» (и в первую очередь, на его главную составляющую — учебное пособие) прямо выразился: «...Все в нем (в комплексе) сделано, несомненно, большим мастером сценической технологии... Поэтому он

вполне может оказаться даже очень полезным и для учителей средних школ и других учебных заведений...»

В заключение взятого нами вступительного слова особо подчеркнем не только высокие профессиональные качества педагога и режиссера Л. В. Цукасовой, но не менее главное — ее человеческие, личностные качества, которые особо выделяют ее из общей театральной среды, что делает ее понятной и доступной самой широкой аудитории высшей и средней школы.

*Профессор В. И. Михеев*

***Глава 1***

**Режиссер всегда педагог**

**Режиссер и актеры**

Взаимоотношения актера и режиссера — важная проблема, но, чтобы к ней подойти правильно, нужно, думается, сначала точно определить, что есть режиссер и что актер, каковы их роль и творческие задачи.

К. С. Станиславский говорил, что самое интересное на сцене — жизнь человеческого духа, т. е. законы, по которым существует и развивается внутренний мир человека, во взаимосвязях с окружающим его миром. Естественно, что этот мир может показать только актер. Поэтому я сугубо придерживаюсь в своей практике того положения, что первое и главное место в спектакле должен занимать актер. Прочие компоненты — декорации, музыка, свет и т. д., да и сам режиссер как организатор формы лишь помогают выявлению внутреннего мира актера-персонажа. И второе: глубоко верю, что в театре главное происходит не на сцене, а в зрительном зале, т. е. все сложнейшие, труднейшие процессы, через которые проходят актер и режиссер в ходе подготовки спектакля, - все они служат не целью, а только средством возбудить в зрителе соответствующие психологические процессы.

На мой взгляд, театр чрезвычайно мало уделяет внимания именно этой стороне дела, почти не регистрируя, как влияет спектакль на психику зрителя, какое впечатление и какой след оставляет. Обычно удовлетворяются оценкой творчества актера и режиссера, их талантливости, находчивости, изобретательности, но не учитывают те реальные результаты, ради которых и существует театр, ставится спектакль: воздействовать на сознание, эмоции зрителя.

Если единственным выразителем идей, единственным средством воздействия на зрителя выступает в театре актер, то чтобы соорганизовать это воздействие, направить спектакль в целом по определенным путям, необходима работа режиссера. Именно он прежде всего организатор идей, которые театр хочет донести до зрителя в данном спектакле.

Первый и самый главный шаг режиссера в этом направ­лении - распределение ролей. Угадать актера - не только в проявленном уже качестве, но и в возможном, предполагаемом — чрезвычайно ответственный этап в начале работы. Имея и виду не столько уже проявленные, сколько потенциальные качества актера, нужно уметь разбудить его «аппетит» на роль, и тут очень важно быть осторожным, последовательным.

Известно, что, когда актер получил роль, она для него - еще чужой и часто даже «враждебный» материал, который приходится преодолевать. Положения, слова, признаки роли - внутренние и внешние — долго остаются еще «чужими», пока они не освоены. И если в этот период режиссер начинает актера торопить, пичкать указаниями, то, естественно, встречает сопро­тивление, тем более что эти требования усложняют и без того невоспринятый материал. Актер чувствует свои трудности, ему неловко, и, чтобы выиграть время, он начинает естественно и закономерно спорить, оправдываться, обвинять режиссера. Так возникают разногласия, а порой и конфликт, тормозящий работу.

Вот почему режиссеру необходимы большое терпение и такт, чтобы дать актеру возможность освоиться с материалом и самому попробовать его преодолеть. В большинстве случаев исполнитель при этом допускает ошибки по той простой причине, что точка зрения у режиссера всегда шире, чем у актера, который, получив конкретную роль, заинтересован только ею. Он видит роль изнутри, стремится отыскать там подробности, вкапыва­ется в смысл каждого слова и положения, ищет интонации и, естественно, становится «мелким исследователем», тогда как режиссер охватывает творческим взором все целое. И будучи поневоле «узким» в работе, актер, как правило, не сразу приходит к истине. Режиссер должен позволить ему ошибаться, пока тот не почувствует: что-то неладно, роль не вписывается и общий план и не приносит удовлетворения ни ему, ни его партнерам, ни режиссеру.

Понимание неудачи пробуждает у актера естественный «аппетит», он хочет помощи со стороны. Вот тут самое время режиссеру раскрыть свои намерения. Он уже успел приглядеться точнее, тоньше к индивидуальности актера, примерить его возможности к отдельным положениям, сценам, взаимоотношениям, начинает предвидеть краски роли, угадывать то, чего сам исполнитель в себе иногда не угадает.

Актер чаще всего ошибается, когда думает, что очень хорошо себя знает. Обычно он знает свои привычные приемы, которые проверил в старых спектаклях, и чаще всего боится менять уже испытанное, считая творческие формы, которыми пользуется, единственным своим достоянием. Между тем в актере интересно не то, что он уже сыграл, а то, что он может еще сыграть. И от режиссера зависит предусмотреть это, исходя из возможностей актера, его природных данных — интонации, обаяния, доходчивости. То есть строить роль именно для данного актера, а не для его дублера, которому потребуются уже иные краски, иные характерные черты.

Чтобы точно учесть потенциал актера, присущие ему особенности, режиссеру нужно развить в себе способность определять реальные творческие качества. Мы часто попадаемся на такую «удочку»: думаем, что он такой, каким себя преподно­сит, что-то изображая, и не учитываем, что он настоящий где-то рядом, или даже совсем другой. Театральный прием заслоняет самого актера, его «насамомделишные» природные, органиче­ские качества - от крови и плоти. Вот эти качества и важно подсмотреть, определить, где актер притворяется, а где он «на­стоящий» и что с ним на самом деле происходит, потому что происходит с ним обычно не то, что он показывает.

Задача режиссера - деликатными способами разбудить подлинный темперамент актера. Что я подразумевал под словом «темперамент»? Отнюдь не волнение, не сильные чувства, не переживания, а увлечение тем, что он делает. Когда появляется настоящий интерес к делу персонажа в пьесе, это и будет собственный темперамент актера. Причем он может быть выражен и шепотом, и чрезвычайно бурно — все это будет темперамент, потому что в обоих случаях воплощает увлечение тем, что он делает, а раз он увлекся делом, то очевидно, будет достаточно заинтересованно действовать, находя естественные краски, которых подчас даже в себе и не предполагал.

Режиссеру очень важно поймать момент пробуждения истинного темперамента, когда актер перестал играть и вдруг

открыл свое истинное лицо в ситуациях роли, хотя бы в маленьком кусочке, и, уцепившись за эти проблески подлинного актера в образе, умножать их, строить по ним дальше образ.

При всем том, режиссеру надобно постоянно следить - это тоже реалистическое видение - за тем, чтобы актер был заполнен заботами персонажа, а не собственными. Легко ошибиться, перепутать эти две заботы. Часто на репетиции, когда спрашиваешь, почему актер делает именно так, он объясняет: «Ведь я должен показать зрителю то-то и то-то», т.е. он точно определяет задачи актера. Спрашиваешь: «А Иван Петрович, которого Вы играете, озабочен этим?» Нет, он, оказывается, озабочен совсем другим. Постоянная актерская мысль, что он должен сыграть что-то предопределенное, сыграть интересным и доходчивым способом, - все время отвлекает исполнителя от истинных намерений и забот персонажа, образ которого он создает.

Дело режиссера — определить рисунок роли и поведение актера так, чтобы этот образ был доходчив для зрительного зала, а для актера самое главное - понять намерения своего персонажа. Зоркий глаз режиссера поможет постоянно различать, кто сейчас перед ним: актер или персонаж, и все время направ­лять исполнителя на путь персонажа, всячески уводя от забот актерских.

Следующий этап работы — на основе подсмотренных и подмеченных индивидуальных качеств актера показать ему заманчивые рисунок и краски роли. У нас сейчас в режиссуре есть, с. моей точки зрения, уклон в литературно-педагогическую работу с актером. Это, мне кажется, сушит дело. Нельзя только анализом, даже самым тонким и интересным, только логикой увлечь исполнителя. Это в сущности мало дает, потому что за­ставляет чрезвычайно разлагать на составные части все, что он делает. Известно образное выражение: «Если бы сороконожка думала, какой ногой ей следует двинуть, она бы наверное запуталась и перестала двигаться». В определенной мере это можно отнести и к предмету нашего разговора. Вот почему, полагаю, режиссер должен давать актеру ощущение роли, обобщающие краски, чтобы было интересно ее сыграть, а уж каким спосо­бом, — пусть актер сам ищет.

Надо заметить, что это очень трудная сфера работы. Гораздо легче анализировать, чем синтезировать, без конца разбирая, что значит та или иная фраза и что здесь думал, что чувствовал персонаж, каким ходом актеру к этому прийти. А иной режиссер предложит актеру удачную краску, цельный образ положения, образ переживания, образ рисунка, и сцена становится понятной, появляется желание ее сыграть. По-моему, гораздо полезнее идти именно таким путем, чем кропотливо разлагать роль на мельчайшие составные части. Естественно, для этого режиссер должен иметь свое видение спектакля, авторского материала, т. е. обладать качествами, которые ему помогают идею автора раскрывать театральными образами, а не формулами. Речь идет о том, что правильнее называть не столько режиссер­ским видением, сколько режиссерским почерком.

Таким образом, с одной стороны, режиссер выступает, можно сказать, «нянькой» актера, сначала - даже «повивальной бабкой». И призван помочь актеру родиться в своем новом качестве, соответствующем тому, что он играет. А значит — предугадать его в роли, заинтересовать, заманить на идею, подобрать интересный рисунок роли. Важно, далее, уберечь актера от по­сторонних, побочных забот, все время держать его в атмосфере образа, подсказывая краски, которыми он обладает, но может себе и не видеть. Действуя как бы со стороны, режиссер помогает исполнителю реализовать творческий потенциал в новом качестве, разумеется, ни в коей мере не умоляя его собственной работы и инициативы.

С другой стороны, режиссер выступает благожелательным зрителем, своего рода «зеркалом» актера - зеркалом, перед которым можно изменить, поправить рисунок роли. Это тоже совершенно необходимо для исполнителя. Попробуйте, скажем, загримироваться без зеркала, даже если уже сто раз наклады­вали такой грим, — ни за что не получится. И не только потому, что нужно помнить, где, что начертать на физиономии. Когда актер гримируется, он всматривается в свои глаза, в выражение лица и ищет образ, чтобы заново его накопить и понести на сцену. Совершенно так же необходим ему режиссер — уже в плане «гримирования» своего «нутра». Актер сам себя не видит и не слышит, он должен ощущать «зеркало» режиссера, а тот - помогать ему в качестве зрителя, всякий раз после каждой сцены или каждого куска рассказывать, что до зрителя доходит.

Такова вторая миссия режиссера — уметь объективно воспринимать все, что делает актер, и отражать это видение: «Вот какое у меня впечатление...» И актер может проверять свое

воздействие на зрителя: получается то, чего он хочет добиться, или не то?

Обязанность режиссера — создавать на каждой репетиции атмосферу спектакля, соответствующую идее, которую автор заложил в пьесе, и жанру, стилю постановки. Скажем, если мы готовим трагедию, важно следить все время, чтобы на репетиции была трагедийная атмосфера, вырабатывая такой рефлекс у актера. Эту атмосферу режиссер приносит с собой, и беда, если он не создает ее изо дня в день. Тогда ощущение трагедийного спектакля не накапливается, и на сцене нужной атмосферы не будет.

В процессе работы считаю также долгом режиссера совер­шенствовать технику актера и прививать ему вкус повышать творческую культуру, действуя в педагогическом плане.

Само собой разумеется, режиссер должен быть чрезвычайно терпеливым и, я бы сказал, выносливым, выступая на репетиции вожаком, и, следовательно, не поддаваясь влиянию актеров. Актер раздражается, а режиссер на это не имеет права, актер отчаивается, а режиссер не может отчаиваться, актер бранится, а режиссер сохраняет спокойствие. Будучи над актерским коллективом, руководя им, он завоевывает доверие в качестве творческого вожака, который проводит свою линию не насилием, а увлечением. Очень важно, чтобы актер увлекся, насилием в нашем деле ничего добиться нельзя; тут путь один - чтобы актер «зажегся», чтобы ему было интересно, чтобы он чувствовал себя творцом, художником.

Обратимся теперь к проблемам, связанным с обязанностями актера, который воплощает на сцене все, ради чего ставится спектакль.

Актером надо родиться, и, если профессиональных данных нет, тут уж ничего не поделаешь. Правда, каждого интеллигентного человека можно «натаскать» на актерское дело. В ходе длительного обучения он становится приемлемым исполните­лем, но это, в конечном счете, плохо для театра. Уж очень много у нас стало таких «выученных» актеров, и театральное искус­ство, на мой взгляд, из-за этого немало теряет. Обычно вину за серость спектакля возлагают на режиссера. Это только в какой-то мере правильно, тут сказывается обычно и творческий потенциал труппы. Истинного актера ничем не удержишь, если он хочет играть, такова его природа, его естественная жизненная

Итак, прежде всего актер должен быть актером по природе, а дальше уже следуют качества, приобретенные профессиональным обучением и практикой. Считаю, что от актера надо требовать главным образом «серьеза» и полной свободы, т. е. умения на репетиции ничего не «заиграть». Это, пожалуй, самое трудное - быть очень свободным, а вместе с тем глубоко и по-настоящему серьезным. Понятие «серьеза» - каверзное, каждому актеру кажется, что он не серьезен на репетиции, и в большинстве случаев так оно и есть. Рабочий серьез - особый, актеру дается он сложнее, чем в любой другой профессии. Это серьез, граничащий с мудростью. У пианиста, скажем, когда он упражняется, нет никакого легкомыслия, он усидчиво делает свою черновую работу. А актер берет роль и сразу сам с собой играет, сам с собой кокетничает. Обычно вначале он конфузится, хочет это скрыть и начинает улыбаться. Причем даже не замечает собственной улыбки, а она мешает ему, снимает «серьез», о котором идет речь.

Нужно многое от себя отбросить, остаться, так сказать, «голым» со всем своим дарованием и недостатками, поверить в себя, и тогда возникает серьезный подход к роли. «Если я попал в театр, то, очевидно, приношу пользу и полезен такой, какой я есть. Следовательно, нечего притворяться и наводить фальшивый лак, а надо остаться самим собой и относиться серьезно к тому, что происходит в роли», - вот примерный ход мыслей для самомобилизации подлинной свободы и «серьеза». Разумеется, очень важно, чтобы в первой стадии работы режиссер понимал и принимал все это, проявляя выдержку и терпение, даже если исполнитель идет по неверному пути.

Способность быть серьезным и свободным от каких бы то ни было наперед заданных обязательств, от стремления что-то сыграть можно считать профессиональным минимумом актера. Кстати сказать, эта способность включает в себя физическую свободу, поскольку, желая быть темпераментным, он часто начинает жестикулировать и излишне играть телом.

Далее. Чрезвычайно важное качество актера - умение действовать. Хотелось бы остановиться на этой проблеме подробнее. Наблюдая в двух театрах актеров разных возрастов, различного опыта и стажа, разной степени талантливости, замечаю у большинства тягу к переживанию. Каждый из них знает, что должен быть на сцене горячим, страстным, эмоциональным, и хочет сразу «схватить этого быка за рога», считает себя обязанным быть взволнованным. Но дело в том, чем волноваться. С. Станиславский давно сделал вывод: чувство играть нельзя. И, пожалуй, довольно опрометчиво прибавил, что чувство придет само собой. Вот все и ждут, когда придет, а так как не «приходит», то актер совершает ту самую ошибку, от которой предостерегал Станиславский, старается изо всех сил играть чувства.

Собственная актерская практика меня убедила, что сыграть чувство - неосуществимая мечта. Чувство - это постоянное диалектическое движение, изменение, не поддающийся учету комплекс психологических слагаемых. Гнев, ненависть, любовь, ревность, зависть — их в душе «не ухватишь». Между тем в те­атре установилась именно такая система обозначения чувств, и на эту удочку актер «клюет». Он сам себя обманывает - волнуется, стараясь вызвать определенное чувство, ему кажется, что он этого достигает и становится, например, страстным и сильным, а результат получается иной. Сосредоточенность внимания актера на своем внутреннем состоянии, наоборот, ослабляет страстность и действенность, потому что, переживая, новее не обязательно быть выразительным. Переживать можно и молча. Если человек возмущен, он далеко не всегда возмущается вслух, часто остается сдержанным, хотя внутри у него происходит буря.

Когда актер пытается играть «чувство», это мешает быть доходчивым, экспрессивным, ярким. Ему кажется, будто такое «переживание» впечатляет, а на самом деле он кипятится «внутри себя», что отрицательно влияет на восприятие зрителя.

Есть, однако, другое — действенное волнение и увлечение, вызванные тем, чего актер добивается от своего партнера. А чтобы действовать, не нужно ничего переживать; секрет в том, что переживания персонажа доходят до зрителя не от переживаний актера непосредственно, а от того, как он себя проявляет в действии. При этом зритель становится творческим участником происходящего на сцене. Наблюдая поведение актера, он угадывает его переживания и творчески участвует в спектакле, а если тот показывает свои переживания, то зритель остается просто наблюдателем.

Актер призван воспитывать в себе умение действовать, режиссер же -помогать ему в этом. Действовать - значит активно влиять на партнера, сосредоточить все внимание на нем («не я должен меняться, а партнер под моим влиянием»). И когда актер волнуется не по поводу своих переживаний, а в связи с тем, насколько он достигает желаемого от партнера, то само это желание делает его страстным: чтобы добиться, надо проявлять себя, становиться сильным, ярким, экспрессивным.

Ощущение действия дается лишь практикой. Это тончайшая вещь - действовать можно взглядом, волей, внешним жестом, словом, тембром голоса, интонацией, движением — бесконечными способами. Понаблюдайте в жизни, и вы увидите, что каждый человек многообразно воздействует на партнеров, не занимаясь переживаниями, а если отдает этому дань, то вы воспринимаете его как человека фальшивого. Так и с актером, когда он старается достигнуть внутренней взволнованности, то становится тяжелым, недоходчивым, малоинтересным для зрителя. Думаю, в частности, что даже настоящие слезы в театре - чисто внешнее достоинство; куда интереснее, если актер не пла­чет, а зритель думает, что плачет. Искать в себе чувства — это уже не искусство.

Возможно, такова крайняя точка зрения. Испокон веков в театре существуют два течения: одни говорят, что надо отдать себя целиком роли и все забыть при этом; другие же, наоборот, требуют от актера быть абсолютно холодным, знать, что он на сцене, и учитывать восприятие зрителя. Истина, очевидно, где-то посередине.

Взволнованность актера связана не только с тем, что он делает в спектакле, но и с тем, что он играет, что на него смотрят, и каждый спектакль для него — экзамен. Это, однако, и есть настоящее, естественное переживание, других же на сце­не не должно быть.

Главное, повторяю, - взаимодействие с партнером, а не стремление сыграть свое внутренне содержание. Хорошие актеры любят переигрывать друг друга, когда каждый особо пристально следит за партнером и его действиями: ты так, вот тебе на это ответ. Получается дуэль. И когда подобным образом актеры «ссорятся» между собой, это интересно, они становятся сильными, зоркими, страстными. Но стоит только им заняться своим собственным нутром, каждый существует на сцене отдельно, и действие, спектакль стоят на одном месте. Происходит торжественное «сидение в образе», вызывающее такую реакцию: играют хорошо, но почему-то очень скучно.

Актера подстерегает и другая опасность обращение к обычной смысловой логике. Ему хочется из текста выудить все, сыграть все мысли, которые заложены в нем да еще вы­явить подтекст, и он пытается это сделать - чаще внешними средствами.

Если мы условно разделим внутреннюю профессиональ­ную механику на рациональную, эмоциональную и волевую, то она определяет и метод творчества. Когда актер делает акцент на эмоциях, возникает «переживальческий» театр, весьма многозначительный, но скучноватый. Акцент на мысль, на логику всего, что говорится, приводит к раскраске смыслового содержания каждой фразы. А если на первый план выносят действие, т. е. акцент делается на волю, то все остальное отступает на задний план, и тогда оказывается, что главное совсем не в смысле фразы.

Возьмем показательный пример: сцену Купавиной и Глафиры из пьесы А. Островского «Волки и овцы». Глафира рассказывает Купавиной о своем прошлом. Обычно исполнительницу тянет на то, чтобы красочно передать содержание текста, показать свои переживания по поводу упоминаемых событий. Это акцент эмоциональный и смысловой. А волевой смысл дру­гой. Чего хочет Глафира? Чтобы Купавина ей помогла. Обычно действенное направление роли у хорошей актрисы всегда отмечено в тексте, как вехами, отдельными фразами. У Глафиры «вешки» стоят в начале и конце этого куска: помоги мне только! Но оказывается, что и вся середина заполнена тем же, ради помощи она вызывает доверие к себе, открывая собственные тайны. Яркость актрисы вовсе не в том, как она повествует о веселой жизни, а в том, как она завоевывает Купавину, ловит ее — именно тогда проявляются истинные качества Глафиры, ее звериные волчьи повадки.

Таких примеров множество, и актер призван найти в роли действенную сущность, внутренний смысл роли и отдельного куска. Кстати сказать, тут важно помнить тот простой закон, что целый кусок нельзя дробить и внешним образом интонировать его разнообразие. Как в примере с Глафирой: если актриса нашла интонацию на «помоги мне», она должна быть генеральной для всего куска. Ведь живя своей основной заботой, человек всегда окрашивает ее проявление интонацией, характерной именно для этой заботы, а не для тех слов, которые он произносит.

Высшее мастерство актера — уметь отдельные куски, действия, намерения, желания (а не переживания) построить и расположить в спектакле так, чтобы сочетание их способствовало наиболее яркому и сильному выявлению образа. И чтобы он нес в системе всех образов постановки основную идею автора пьесы.

Если актер и режиссер «сговорятся» на этом и если у них общие творческие навыки, общие вкусы, если оба наделены талантом — вот тогда проблема актер — режиссер, вернее сказать, боязнь ее, боязнь конфликта полностью отпадает. Обычно такой конфликт возникает, когда один из них беспомощен в работе. У творчески сильных художников всегда возникает взаимное понимание и увлечение, взаимное оплодотворение. Главное - чтобы была общая цель и при том — не личного порядка (в противном случае конфликт, понятно, возможен). Не представляю себе одаренного режиссера, который бы не заразился талантом актера. Если актер хорошо играет, то чего же лучшего желать режиссеру? Или, наоборот, если режиссер интересно, заманчиво вскрывает сущность роли, помогает актеру, разве способный человек может от этого отказываться?

Уместно сказать, что у актера есть всегда опасение — дескать, брать краски режиссера порочно, тогда «играешь чужое». Здесь проявляется ложное самолюбие. Во-первых, актер наблюдает где-то краски и пользуется ими, почему же не брать их от режиссера? Во-вторых, когда актер мало-мальски одаренный человек, он все равно это сделает, по-своему, органично и верно, следовательно, это будут уже его краски. И вот, если режиссер, угадывая индивидуальность актера, умеет правильно дать ему роль, выпестовать его в роли, помочь ему исполь­зовать собственную инициативу, а актер доверяет режиссеру, то недоразумений не возникает. А доверять он обязан просто потому, что это выгодно. Как актер я слушаю (однако не всегда слушаюсь) даже самого неопытного режиссера по той простой причине, что, наблюдая за мной, он становится опытнее меня, поскольку видит меня, а я себя не вижу. При этом нужно постараться понять режиссера не только рационалистическим умом, но и увлечь себя тем, чем он живет, что его увлекает, проверить на пробе пригодность или непригодность предложенного задания, и только затем начинать дискуссии.

Когда все обстоит именно так, конфликты отпадают (речь идет, конечно, не о творческих спорах, а о конфликтах отрицательного значения). Тогда работать актеру с режиссером и режиссеру с актером очень интересно, и результаты получаются убедительными.

Доклад в Кабинете режиссера и актера ВТО

16 мая 1946 года.

**Моя работа с актером**

Если кратко ответить на вопрос: как я работаю с актером? - то можно сказать: ощупью работаю. Это не значит наобум, просто каждый раз приходится нащупывать разные подходы. А чем они определяются? Тем, какова пьеса, каков автор, каковы актеры и как эту комбинацию наилучшим образом построить, сообразуясь со своими намерениями. Естественно, что всякий раз ищешь нужные в данном случае способы. Поэтому будем вести речь о принципах, по которым я работаю. Тут, однако, надо иметь в виду, что практика не всегда сходится с обязательными принципами, правилами, неизменными положениями. И не потому, что они плохи или умения не хватает (хотя так тоже бывает), а потому, что речь идет о работе с живыми людьми, и она во многом связана с их творческими взглядами, позициями, устремлениями.

Всякая деятельность и ее приемы определяются прежде всего целью. Какова же должна быть наша цель? И по природной склонности, и по убеждению считаю, что самое главное в театральном искусстве — создание на сцене в художественной форме жизни человеческого духа. Вы знаете, что эта формула К. С. Станиславского, формула краткая, но чрезвычайно содержательная и обязывающая. Полагаю, что в ней заключены как идейное назначение театра, так и его специфика.

Жизнь человеческого духа на сцене - это сейчас рождающиеся, возникающие перед глазами сложнейшие, тончайшие процессы, которые свойственны человеку. Это живой контакт людей, раскрытие их психологических движений. Отбирая из действительности все наиболее интересное и поучительное, коллектив театра в концентрированном виде, в художественной форме преподносит их зрителю, чтобы оказать на него определенное идейно-воспитательное влияние.

Воспроизвести в подлинности, со всеми внутренними противоречиями, страстями, переживаниями, конфликтами с окружающей средой жизнь человеческого духа - сама по себе сложнейшая задача. Но нужно помнить, что это еще не конечная цель. Она состоит в том, чтобы вызвать известную работу в психике зрителя. Практически мы часто об этом забываем и в своих творческих оценках применяем иные мерки: талантливо или неталантливо, нравится или не нравится, выразительно или невыразительно и т. д., тогда как единственным мерилом сценического успеха может служить только то, как театр взаимодействует на зрителя. Отсюда вытекает роль режиссера как организатора артистического оркестра для достижения согласованного, коллективного идейно-воспитательного эффекта.

Работа режиссера с актером, по моему мнению, начинается еще во время предварительной читки пьесы, потому что, хочет он этого или нет, но, уже читая пьесу, режиссер невольно начинает прикидывать, как ее реализовать на сцене. Актеры часто бывают недовольны распределением ролей. С одной стороны, это понятно, а, с другой — глубоко неверно. Здесь надо очень до­верять режиссеру, если тот вообще заслуживает доверия, потому что режиссер предвидит свой «оркестр» и набирает «инструмен­ты» для определенного исполнения сценического произведения. Когда актеру кажется, что данная роль предназначена для него, то учитывает он только свои оценки, увлечения и стремления, тогда как режиссер - весь ансамбль. Если предоставить ак­терам право выбирать роли, спектакль заведомо не получится, и совершенно ясно, что даже при решении вопроса об отдельной роли допускать этого нельзя. Конечно, режиссер может ошибиться, и любой актер имеет право поправить его, подсказать выход, хотя бы упоминая и о себе. Это вполне оправданно, но доверять надо такому распределению, которое намечает режиссер, поскольку он видит нечто цельное — будущий спектакль.

Конечно, современный актер должен уметь мыслить ре­жиссерски, иначе он не может сознательно участвовать в со­здании этого коллективного, цельного, гармоничного произве­дения. Однако умение представить общий план, общую тему не означает, что возможен актерский «оркестр» без руководства, без режиссера, хотя каждый актер способен мыслить по режиссерски.

Сказанное, понятно, относится ко всем стадиям подготовки спектакля. Освоение роли актером - это и режиссерская работа. Все здесь взаимосвязано: актер отвечает за то, что вместе с режиссером намечено, но и режиссер отвечает за то, что делается на сцене актером.

Путь, который все проходят в работе над ролью, общеизвестен. Прежде всего от актера требуется знать идею пьесы, понимать, ради чего она ставится, и соответственно - какую нагрузку несет его собственная роль в выполнении этой основной задачи. Отсюда вытекает определение действенной линии своего поведения на сцене — того, что Гоголь называл заботой, которая гвоздем сидит в человеке. Следующий шаг - наполнить образ индивидуальными признаками персонажа, которого играешь, т. е. влезть в его шкуру, как говорил Щепкин. Наконец, последний этап: воплощение роли в жизненно правдивой п художественной форме на сцене, когда происходит рождение нового качества от того, что пришел зритель.

Очевидно, донести идею пьесы до актера, раскрыть ее образное содержание призван режиссер. Но как приступить к этой работе? Вот самый трудный момент. Трудный, с одной стороны, потому что задуманное и увиденное режиссером в пьесе еще не окончательно, все это будет расти, развиваться, изменяться в процессе работы, а он уже должен что-то определенное рассказать актеру, заманить, объяснить, почему выбор в роли пал именно на него, наметить черты образа, который предвидит, открыть перспективы. С другой стороны, трудно вести такую работу, поскольку актер еще не знает роли, ему самому говорить пока нечего.

Мне довелось работать с актрисой, которая не хотела читать роль на первой репетиции, просила делать это суфлера, чтобы внимательно все прослушать. В этом есть свой резон, это понятно, но позволить себе такое могут не многие. Ведь известно, что произнесенное слово «садится на язык», от высказанной интонации подчас не отстанешь.

Ясно, с какой осторожностью режиссеру нужно приступать к работе, чтобы и дело как-то сдвинулось, и вместе с тем не дать этому делу преждевременно сдвинуться. Я обычно предлагаю актерам начинать с таким самочувствием: не буду репетировать, Пуду только читать.

В докладе «Режиссер и актеры» мне уже приходилось отмечать, что, когда актер получает роль, она для него еще чужой и даже часто враждебный материал. Повторяю еще раз: на первых порах режиссер должен потратить время на то, чтобы актер освоился с этим новым материалом и попробовал преодолеть его «сопротивление», пусть даже ценой неизбежных ошибок. За это время режиссер успеет приглядеться точнее, тоньше к индивидуальности актера, примерить ее к отдельным положениям, сценам, взаимоотношениям роли, угадывая то, чего актер иногда в себе не угадывает. И, следовательно, помочь ему, разобравшись во всем, построить роль.

Раньше или позже, но наконец приходит момент, когда нужно роль играть. Как это делать, давно и очень много написано Гоголем, Щепкиным, Островским, Станиславским, Ленским и другими. Однако, хотя мы ищем новые пути, новые, более совершенные творческие методы, хотя современный театр движется вперед, далеко не все из того ценного, что написано сто и больше лет назад, освоено. Гоголевские и щепкинские заветы, из которых исходит и система Станиславского, на практике до сих пор массой актеров, надо прямо сказать, должным образом еще не восприняты. Между тем, наряду с этими прекрасными заветами, накопилось множество ремесленных правил, часть из них стала просто бессмысленной, но, к сожалению, они упорно применяются. Коснемся, к примеру, самых прими­тивных вещей: актер обязательно хочет быть лицом к зрителю, существует определенная постановка ног, суфлерская будка и т. д. Подобных «правил» несть конца.

Работа режиссера с актером над ролью, очевидно, должна идти двумя путями: с одной стороны, напоминать подлинно прекрасные, выстраданные и проверенные правила творчества, а с другой — охранять от ремесленных и часто бессмысленных навыков.

Прежде всего мы должны знать, зачем, ради чего будем играть, потом — что играть и, наконец, — как играть. На практике в большинстве случаев получается наоборот. Едва актер получает роль, он прежде всего думает, как играть. Сплошь и рядом с увлечением предлагает вещи, которые потом ока­зываются ненужными. Например: тут надобен юмор, у героя такие-то манеры и т. п. Да можно ли судить о манерах человека, если совсем его не знаешь? Каждый человек очень сложен. Когда я вижу роль, пусть даже совсем маленькую, всегда думаю: ведь это человек, важно узнать его, познакомиться, сблизиться, а уже потом определиться, как он себя проявляет

Чтобы решить, что представляет собой человек, выведенный в пьесе, мало только авторского текста. Требуется еще понимать, какую идейную нагрузку несет этот человек в событиях, развертывающихся на сцене, образно говоря, - какую воду льет на мельницу действия. Стало быть, прежде всего необходимо уяснить, для чего мы играем данную пьесу, и не только уяснить, не прочувствовать, а потом уже с этих позиций узнавать своего героя. Только тогда будут правильно раскрыты его индивидуальные качества, манеры, привычки.

Тема создания образа заслуживает в этом свете особого разговора. Всех интересует, «от себя» идет создание образа или «не от себя» и что такое «от себя», как образ соединить с собой? Это большая тема, которой здесь мы касаться не будем. Оговорюсь также, что вопросы, которые я стану далее разбирать, разделены искусственно, потому что работа режиссера с актером носит на практике комплексный характер. Нельзя разделить: вот работа над идеей, над действием, над образом. Все это соединено, а выделяются нами условно, для лучшего понимания.

Сначала — о шкуре персонажа, говоря словами Щепкина. Режиссер первый призван почувствовать эту шкуру, ибо он выбирал для нее персонаж, подбирал актера — кто же другой лучше определит, что из такого совмещения выйдет. Дело режиссера — возбудить фантазию актера в освоении шкуры, т. е. биографии данного человека, его жизни и взаимоотношений, интересов и стремлений, симпатий, привычек и т. д. Вот что значит подготовка шкуры. И все это как актер, так и режис­сер должны строить, исходя из существа исполнителя. Нельзя «приклеить» актеру то, что не свойственно ему самому.

Второй шаг — отыскание заботы, которой пронизаны жиз­ненные устремления персонажа. Это прежде всего означает, что режиссера интересуют заботы персонажа, а не актера. Путая одно с другим, актер совершает первейшую ошибку в работе над ролью. Почему? Считает, что зритель должен видеть то - то и то - то. Это естественное желание актера. Но ему можно задать встречный вопрос: а что персонаж, которого вы играете, думает о том, что зритель должен видеть? Следовательно, задача режиссера - - помочь актеру отбросить свои заботы, объяснить, что его будет и видно, и слышно, что он будет интересен, когда станет думать мыслями и желаниями персонажа.

Наконец, режиссер призван разбудить у актера темпера­мент в данной роли. Что подразумевается здесь под словом

«темперамент»? Отнюдь не волнение, не сильные чувства, не пе­реживания, а увлечение действием. Он может быть выражен шепотом или чрезвычайно бурно, но все это - темперамент. А раз так, то наверняка найдутся естественные краски, которых актер подчас в себе даже не предполагает. Режиссеру важно поймать момент пробуждения темперамента, когда исполнитель перестал играть и вдруг открыл свое истинное лицо в ситуаци­ях роли, хотя бы в маленьком кусочке. И, уцепившись за эти проблески, умножать их и по ним строить образ дальше.

Подчеркнем снова: режиссеру необходимо все время сле­дить здесь за тем, заполнен ли актер заботой персонажа. По­стоянная мысль исполнителя роли, что он должен сыграть нечто предопределенное, донести точное толкование, идею - раз за разом отвлекает актера от истинных намерений и забот героя. Вернемся к тому, с чего мы практически начинаем, - к разбору текста. Это тоже весьма сложная вещь. Текст обычно раскрывает систему взаимоотношений, и, узнавая свою роль, важно проштудировать всю пьесу, найти, выудить из текста все относящиеся к этим отношениям факты, сопоставить их. Кроме того, текст имеет так называемый подтекст. Не всегда персонаж говорит прямо, иногда что-то подразумевается, и об этом нужно догадываться. Отыскать подтекст, который я называю в отличие от текста авторского текстом актерским, — ответственная задача режиссера.

Актерский текст часто не совпадает с авторским, даже может противоречить ему. Между тем, существует манера играть текст, следуя сказанному буквально. Однако порой он свидетельствует о какой-то другой надобности, ее важно уловить и понимать. Авторский текст, осознав его логику, нужно хорошо проговаривать, а играть - текст актерский, чтобы он прорывался через литературный, исходил из стремления - воздействовать на партнера. Интонации, эмоции вытекают не столько из текста, сколько из намерений.

Как о каждом человеке судят прежде всего не по словам и переживаниям, а по его поступкам, так и в создании образа решают не слова, не раскраска, не интонации, а раскрытие его сущности. Жизнью человека всегда руководит какое-то большое стремление, большая цель, однако проявляется она через частные заботы в конкретных обстоятельствах. И любой момент пребывания актера на сцене диктуется, конечно, в первую очередь ответом на вопрос: зачем он здесь, чего добивается?

Это нужно четко знать и воплощать в образе: я пришел сюда сделать то-то; сделал и ушел. Случается, выйдет актер перед залом, а ему ничего не нужно, и сколько бы он ни разговаривал, внимание к нему сразу теряется. Другой же может пробыть на сцене час, но с таким чувством, что вот сейчас что-то сделает и уйдет, — интерес зрителей не ослабевает.

Давно известно, что в театре действие определяет все: действие, действие, действие! О физическом действии говорится постоянно, однако, мне думается, это неточное название. Надо четко разделить действия на чисто физические и волевые. Войти, не споткнувшись, увидеть, кто еще на сцене, поздороваться, отодвинуть графин, удобно поставить себе стул

и т. п. - все это чисто физические действия. Но существует другое, более важное действие, когда я хочу провести свое намерение, добиться от партнера того, что желаю, — это волевое действие, это воздействие. Чисто физическое действие — только подсобное, а волевое действие — основное. Между тем даже в Художественном театре можно видеть эпизоды, заполненные физическими действиями, которые по ходу пьесы не нужны и даже вредны. Оправдано только физическое действие, помогающее волевому воздействию, всякое иное, по моему мнению, следует катего­рически отбрасывать. Физическое действие как метод — вещь прекрасная, однако нельзя забывать, что это лишь часть метода, хотя и необходимая, но далеко не самая совершенная, воздействие на партнеров предполагает общение между ними. Общаться - значит видеть партнера по-настоящему, с теми пуговицами и прической, которые у него есть, с его мимикой, жестами и т. д. Слышать, что он говорит, понимать, воспринимать и на основе этого отвечать, т.е. действовать. И более ого — понимать, добился ли актер результата. Ведь во всяком конфликте действие нарастает до того момента, пока не изленятся обстоятельства; меняются они — меняется

и действие. Садовский очень удачно называл это «крючочком и петелькой», Рассматривая проблемы действия, стоит остановиться и на том, что такое чувство. На репетиции я враг чувства и переживаний. Оговариваю актеров: ради бога, ничего не переживайте. Почему? Не потому, что персонажи должны быть бесчувственными и холодными, отнюдь нет, но потому, что чувство — вещь очень многогранная. По одному поводу могут быть самые разные чувства: любит — а убивает, любит — и ласкает... А промежутки еще какие, сколько комбинаций, подчас непредвиденных, свойственных только данной индивидуальности! Актер же нередко бывает в плену театрального, однозначного чувства: радость - радость, огорчение — огорчение, ревность — ревность. Это своего рода реклама чувств, которые становятся на место подлинного чувства. Истинное переживание может родиться только в результате действия. Начинать надо с действия, а чувство придет.

Актер обычно хочет быть взволнованным. Однако взволнованность и озабоченность — два разных понятия. Взволнованность - пассивна, озабоченность - активна. Озабоченность ищет выхода, взволнованность, наоборот, тормозит действие, «тяжелит» роль. Так что уместно иметь в виду не чувства, а страсти, ибо чувство пассивно, а страсть — активна. Страсть - это та сила, с которой вы чего-то добиваетесь, чувство же - копанье внутри себя. Случайно или не случайно (думаю, что не случайно) Пушкин сказал: истина страстей и правдоподобие чувствований. Страстям на сцену дорога открыта, тем более истина страстей, корни которой — в стремлении добиваться цели. А переживания театру противопоказаны, потому что они будут ненастоящими.

Театральная жизнь вновь и вновь подтверждает: актеру, как говорил Станиславский, нужны не взволнованность, не волнение, а творческое спокойствие. Самое прекрасное творческое состояние — когда актер спокоен, но страстно чего-то добивается; если же он волнуется, то не владеет ни собой, ни партнером.

На всех этапах работы с актером, о которых мы вели речь, важно не позволять ему фальшивить, а, подсказывая правду, стремиться к более полному раскрытию актерской натуры, творческой индивидуальности со всеми ее особенностями. Как правило, актер относится к этим особенностям с опаской: «Буду повторяться, везде буду я». Истинный художник тем и отли­чается, что обладает громадным набором красок — для данной роли он берет одни, для другой — иные, однако и тут и там он сам, со своими страстями, не подражательными, не заимствованными, а собственными. Если же у актера нет красок, годных для роли, то эту роль он играть не может.

Во всех разноплановых взаимоотношениях режиссера и актера очень важно, чтобы актер был заражен мыслью режиссера, и она стала его собственной, или же внес в работу свою, столь же волнующую мысль. Конечно, ничего не выйдет, если исполнитель роли будет копировать рисунок режиссера, а тот ему это показывать. Пока актер по-настоящему не будет увлечен тем, что делает, роль не получится. Лучше, как говорится, играть хуже, но свое, причем такое «свое» может быть и режиссерским, лишь бы органичным для самого актера.

Технология, о которой мы говорили, — это только средство, чтобы подойти к творческому моменту. В нашей работе есть анализ, а есть и синтез. Без синтеза не может быть искусства. Есть логика, есть работа сознания и есть творческая интуиция, которая в большинстве случаев не поддается точному анализу. Однако именно она делает искусство - искусством, соединяя труд и талант. Без труда произведение искусства невозможно, но только трудовые усилия - еще не гарантия его создания. Чтобы ремесло, даже высокое ремесло, стало искусством, необходимо добавить то «чуть-чуть», которое достигается каким-то другим качеством, специфическим качеством художника. Это уменье угадать, направить свое творческое воображение для ответа на вопросы, выдвинутые жизнью, — ответы, иногда очень неожиданные, не вытекающие как будто бы из логики предвидения, но в то же время работающие как раз на идею, которую вы желаете провести.

Считаю, что мы очень мало думаем о роли интуиции в театральном творчестве. Интуицию нужно развивать, она поддается развитию. Каким образом? Воспитывая свое воображение, нюх, чутье, образное мышление, ибо без этого не может быть образного творчества, не может быть искусства. Извините за каламбур, но без образа будет безобразие. Образ же, точный и глубокий, возникает лишь тогда, когда его создают, а не разбирают.

Итак, технология — только путь к творчеству. Свою систему Станиславский строил на том, что это сознательный путь к бессознательному творчеству. Самое прекрасное в искусстве происходит в результате большой аналитической работы, слива­ющейся с творческой интуицией. Думаю, не случайно система Станиславского основана на том, чтобы, мобилизуя все сознательные возможности, подбираться к области, где совершаются подсознательные действия, «заманить» их и стимулировать.

В связи с этим уместно сказать несколько слов относительно теории. Мы много занимаемся теоретическими аспектами творческого процесса. Но следует помнить, что теория помогает лишь тогда, когда она входит в плоть и кровь художника, становится его мировоззрением. Тогда и только тогда работа дает качественно иной результат. Говорю об этом, поскольку на практике знаю, что встречается стремление перенести непо­средственно теоретические положения в роль. Это невозможно, это ложный подход. Путь здесь один: усвоить теорию так, чтобы она стала мировоззрением, и тогда не нужно заботиться о том, как ее применять. К примеру, актер хочет перенести идею пьесы непосредственно в свой монолог, сформулировать в нем эту идею, — успеха ждать нечего. Когда я как зритель вижу и могу ткнуть пальцем — вот она, голая идея, тогда я отворачиваюсь. Важно так построить действие спектакля, чтобы зрительный зал был вовлечен в творческий процесс, осваивая то, что несет театр.

Разумеется, работая с актером, режиссер выступает не просто постановщиком, но и педагогом-воспитателем. Считаю, что быть таким педагогом надо даже по отношению к старым актерам. Ведь и они, приступая к роли, каждый раз заново ступают на творческую стезю и каждый раз могут впасть в простые ошибки, несмотря на опыт и талант. Это прекрасное свойство художника - постоянно развиваться, становиться учеником перед новым произведением искусства. Вот почему я всегда и со всеми актерами стараюсь применять педагогические приемы, находя это правильным, полезным и необходимым.

На основе всего сказанного можно сделать краткий вывод. Мы должны добиваться на сцене подлинной жизни челове­ческого духа. Цель совместной работы режиссера и актера -уничтожить грань между персонажем и исполнителем, чтобы это было слитное явление. У актера должно наступить, с одной стороны, чувство полной свободы (делаю, что хочу), а с другой - чувство ограниченности ощущения образа. Он живет в созданном образе, но в его рамках он свободен. Тогда наступает творческий момент, и актер точен, выразителен. Это и есть так называемый момент перевоплощения, ради чего ему интересно работать над образом, а режиссеру — работать с актером.

Доклад в Малом театре 15 мая 1951 года

*Глава 2*

**Основы профессионального**

**воспитания в театральной**

**школе**

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

В течение многих лет Л. А. Волков был профессором Театрального училища им. М. С. Щепкина при Государственном Академическом Малом театре. Публикуемые ниже материалы стенограмм его уроков, бесед с преподавателями и студентами курсов, которыми он руководил, дают представление об основах профессионального воспитания в театральной школе, важнейших элементах Волконской методики обучения мастерству актера.

**Создание самого себя**

Создание самого себя - процесс борьбы за лучшее, что есть в человеке, стремление не только отлично владеть актерской техникой, но прежде быть морально чистым, стойким, верным в своих убеждениях. Укрепляя и совершенствуя, говоря словами Щепкина, «данные Богом способности», будущий актер овладевает в театральной школе профессией и одновременно воспитывает в себе гражданственность, человеческое достоинство, вырабатывает активную жизненную позицию. Вместе с тем создание самого себя - это избавление от недостатков, от «наносного» по линии Души и Тела, настойчивое приближение к истинной Природе человека, это освобождение своего «я» - и утверждение его высших качеств.

Процесс борьбы с самим собой идет на протяжении всей актерской жизни. В каждой новой роли актер сталкивается с тем, что ему мешает создать образ в себе и зажить жизнью героя. Работа над ролью — тонкая борьба за овладение логикой поступков, отбор человеческих качеств того, с кем надо слиться, открытие сходных черт характера, построение фундамента жизни персонажа.

Отсюда вытекает, что, прежде чем создать в себе другого человека, необходимо познать собственную личность, ее особенности, характерные черты. Быть тем, чей образ воспроизводишь на сцене, — быть, а не играть, не изображать его — вот главное содержание актерской техники, и никакие собственные недостатки актера не должны мешать этому. Умение найти в своей Природе черты характера того, о «ком поешь», и запеть с ним одну и ту же песню — основа актерской профессии. По Станиславскому, это и означает найти «себя в роли» и «роль в себе».

Самовоспитание радости жизни, оптимизма, удовольствия - залог успеха в актерской работе. Если, к примеру, будущая актриса плохо двигается, брюзжит, вечно ноет, груба, — то это проникает и в роль. Сколько бы другие персонажи ни восхищались ею в тексте, зритель их не поймет. Подобные ленивые натуры, не желающие бороться со своими недостатками, губят спектакль.

Развивать в себе доброту, сочувствие к людям - входит в актерскую науку. Сострадать, сорадоваться — значит подавлять в себе эгоизм, мешающий понять мысли и чувства другого. А понять, эмоционально ощутить изучаемого человека, постепенно открывать в себе схожие черты — таков путь «вживания» в образ. Сколько персонажей познаешь и воссоздаешь, столько красок нужно в актерской палитре, ибо каждый человек неповторим, своеобразен, многогранен и многолик, как сама Природа.

В нашей профессии особенно опасно подменять момент поиска верного творческого решения выдумыванием. У выдумки шаткий фундамент, часто ничем не обоснованный, мотивиро­ванный лишь субъективными сентенциями: «я так вижу», «мне так хочется». Не выдумывать, а вести разведку умом — вот что необходимо. Поиск рождает открытие. Правильный путь выбирает тот, кто проверяет себя и дело мыслью, а мысль делом. Самое ценное в этом процессе — стремление. Выйдет или нет - это вопрос, но важно стремление!

Выдумка, даже если она и блестящая, в конечном счете приводит к созданию штампов. Какой бы буйной ни была фантазия творца, она в конце концов истощается, ибо источник ее — сам творец. Полнокровное питание творчеству может дать только жизнь.

Многие будущие актеры ошибочно принимают способность к выдумке за способность фантазировать без учета особенностей собственной фантазии, которая развивается в заданных обстоятельствах на основе идеи произведения, образа и т. д.

Сложность заключается именно в заданности. Уметь фантазировать конкретно, целенаправленно, подлинно, продуктивно, а не вообще - вот что главное. Этот навык долго и упорно тренируют в процессе обучения профессиональной технике.

Часто режиссеры театров жалуются на «бедную» актерскую фантазию. Истоки таких жалоб лежат прежде всего в ошибочном направлении ее натренированности. Актер фантазирует вне предлагаемых обстоятельств, так сказать, от себя. Между тем уже отмечалось, что «идти от себя» — значит строить фундамент для жизни персонажа на своей человеческой природе, отбирая для этого нужные качества. А уметь легко фантазировать, без напряжения, от имени и в шкуре персонажа - качество, которое вырабатывается трудно и длительно. Прямое участие в процессе «победы над собой» принимают такие элементы «системы» Станиславского, как «внимание» и «наблюдение».

**Наблюдательность**

Наблюдательность присуща всему живому, хотя и в разной степени. Во многом она обусловлена возможностями каждого человека. Один пристально наблюдателен, другой рассеян. Это значит, что и внимание «рассеянное». Внимание есть путь к умению наблюдать. «Нет ни одной минуты в жизни человека, чтобы внимание его не было привлечено каким-либо объектом». Внимание к объекту вызывает естественную потребность что-то сделать с ним. Действие же еще более сосредоточивает внимание на объекте. Таким образом, внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создает крепкую связь с объектом3^.

То же самое можно сказать о наблюдательности. Как и внимание, она бывает стойкой или легко разрушаемой. Во втором случае обычно возникает привычка — не разгадав одного объекта, перескакивать на другой, т. е. быть поверхностно наблюдательным. Каждому актеру необходимо умение долго и внимательно наблюдать объект, чтобы раскрыть черты характера, разгадать подлинную линию поведения человека. Речь идет о наблюдательности, обращенной не столько к внешним проявлениям, сколько к мотивам действия.

Объектом наблюдательности служит и сам актер, поскольку ищет в себе черты, близкие к сущности персонажа. При этом он выделяет в собственной природе нужное для воплощения образа, а все «негодное» отодвигает до «следующего раза», т. е. для другого персонажа, в другой роли.

Тренаж наблюдательности надо вести не только в классе, но, что, может быть, еще важнее, - в повседневной жизни. Разберем гипотетический пример.

Предположим, дело происходит у причала в парке. Подошел теплоход, пассажиры спешат на берег, предлагаемые обстоятельства для всех одни, но какие разные эти люди: разные по возрасту, профессиям, одежде, настроениям, взаимоотношениям и т. д. Идут вереницей, в разных темпоритмах. Овладевая азами техники актера, можно по внешним признакам постараться определить характер, общественное лицо каждого человека. Вот, видимо, юрист - глаз пристальный, всезнающий, насмешливо смотрит «сверху вниз». По внешнему поведению, походке такое предположение тоже обоснованно. Но главное - «глаз», весьма существенная примета человека, ибо передает его внутреннее содержание, мысли и чувства.

Пустой, ничего не выражающий глаз выдает душевную пустоту. На сцене — глаз важнее слова. Верный глаз — верно рожденное слово, а верно рожденное слово - действенный внутренний монолог.

Тренаж «глаза» заслуживает особого внимания в процес­се обучения профессиональной технике. Пусть студент, придя в класс, покажет подсмотренную походку, жест, мизансцену, смех и, конечно, «глаз»... По тому, как внешнее воспроизведение образа будет разгадано «зрителем» — товарищами по курсу, проверяете, верно ли идет работа. Разумеется, можно наблюдать подобным образом и зверей, птиц, насекомых — все живое и даже неживое.

Однако стоит предостеречь от выдумывания, когда таким образом воспроизводятся наблюдения. По жестам, словам, положению тела и т. п. цепляйтесь за все, что «подкидывают» обстоятельства, для раскрытия характерных черт объекта. Жест безмолвный, походка, ее особенности — суть внешнего проявления внутренней жизни. Это так называемая «характерность», т. е. форма, присущая только данному объекту и соответствующая его содержанию.

Столь же важно для актера еще одно ценное качество - «серьез». Оно тренируется и укрепляется в борьбе с неудачами, зажимами, плохим самочувствием, потерей веры в обстоятельства, когда искусственно вызываются шутки и улыбки, ради оправдания своей беспомощности. Эту слабость надо пресекать в себе с первых шагов к овладению профессией и на всю жизнь. Речь, следовательно, идет о том, чтобы быть серьезным на самом деле, а не представляясь. «Сейчас стану серьезным», — отвечает студент на замечание, но это невозможно. Он не успевает, да и не умеет откинуть сразу все, что мешает репетировать.

Воспитать в себе «серьез» крайне трудно, но совершенно обязательно. Без этого нельзя создать образ, зажить жизнью персонажа. Все быстро рассыпается, правда жизни нарушается и уступает место фальши. Как фальшивит плохо настроенный музыкальный инструмент, так и актер дает «сбой», если позволит себе нарушить серьезное отношение к тому, что делает.

Еще одна существенная грань сценического мастерства -наивность. Природа наделяет человека определенными чертами, которые помогают найти себя в той или иной профессии, стать подлинным творцом в любимой работе. Актера в этом смысле природа отличает тем, что дает ему наивность качество, которое помогает развивать чувство правды и веры, способность к сопереживанию. Чем глубже наивность, тем талантливее актер. Этим качествам нельзя научить, речь идет о необходимости открыть их в будущем актере, укрепить путем постоянного тренажа и, таким образом, превратить в профессиональный навык.

Очень важно также воспитать способность к удовольствию, т. е. умение из всего на сцене извлекать это чувство. В театре «не так живи, как хочется, а как «судьба велит». «Судьбой» можно паивать репертуар. Он не всегда желанный, часто играть приходится совсем не то, что по душе, но отказываться от роли нельзя. Судьба актера может сложиться и так, что приходится выступать лишь в маленьких эпизодах. Возникающие по этой причине и театре «трагедии» как раз и свидетельствуют, на мой взгляд, о серьезных проблемах в процессе обучения актеров. Мало требовали, не натренировали, не воспитали умения видеть в работе на сцене радость, удовольствие, любить и принимать театр таким, каков он есть, быть преданным ему. Надо любить «искусство в себе», а не «себя в искусстве», уметь отдать себе вовремя отчет: мне нужен театр, — и задать вопрос: а я театру нужен?

Итак, с первых же шагов формируйте навык видеть в игре удовольствие, находя во всем интерес. Товарищ репетирует долго — найдите интерес и умейте «зажечься» этим, не допускайте «угасания» удовольствия и мыслей: «мне это не надо», «мне это не интересно». Натренированное умение находить такой интерес, получать удовольствие очень поможет в театре, когда придется в ходе репетиций долго ждать свой выход, преодолевать скуку, цинизм, скептицизм, зависть и другие дурные черты. Поможет преодолевать неверие, мешающее быть наивным и верящим в любые предлагаемые обстоятельства.

Без интереса и удовольствия трудно овладеть актерской наукой. Тут важны даже мелочи. Нельзя, скажем, согласиться с бытующей подчас практикой, когда студенты в ходе урока-репетиции сидят и ждут своего «выхода» не в классе, а в коридоре. Они остаются «вне обстоятельств», нарушают внима­ние праздными разговорами, заняты собственными заботами, а не тренируют персонажных черт, не слушают, что происходит на репетиции. Между тем, ожидание в классе своего «выхода» по пьесе — это учебный процесс. Сидеть, слушать, включаться в работу товарища на сцене — значит мысленно переживать все происходящее по линии действия своего образа. Тогда учебный процесс на уроке не прерывается, репетиция целиком полезна для каждого.

Мы знаем из воспоминаний современников, что Щепкин приезжал на репетиции первым; если вечером предстояло играть спектакль, днем был молчалив, за завтраком и обедом внутренне сосредоточен и особенно «тих», в те дни, когда роль исполнялась впервые. Перед ним всегда стояла одна цель: доставить радость людям, сделать их добрее, лучше. Если он видел, что кто-нибудь, особенно из молодежи, пренебрегает своими обязанностями, запаздывает на репетиции, нетвердо знает роль (на языке Щепкина это значило: не изучил роль на самом де­ле, не слился с чертами своего персонажа, не нашел их в себе, а следовательно, уже не может «влезть» в «шкуру действующего лица»), огорчению и гневу его не было границ.

**Ни минуты жизни вне профессии!** — вот что должно быть вашим девизом. Анализируйте свое участие в упражнении, этюде, сцене с точки зрения верности поведения.

В ходе репетиции по надобности занимайтесь «интонацией», особенно если чувствуете, что речь однообразна. Тренируя «интонацию», стремитесь не только к ее ясности и чистоте, но и к выразительности, гибкости, разнообразию. Очень важно умение положить на «дно» реплику, адресованную партнеру. «Дно» - голос вниз, а содержание этой технической стороны: «Я — прав» или «Сделай, как я от тебя требую». Действие, на­правленное к партнеру в повелительной форме, всегда диктует понижение голоса. Это умение особенно необходимо, поскольку помогает утверждать позицию персонажа. «Дно» есть во всех трех регистрах - верхнем, среднем и нижнем, как и в жизни, на сцене пользуются ими для достижения определенной цели. Чтобы с большей выразительностью воздействовать на партнера, надо быть готовым проносить мысль по всему диапазону голоса, пользуясь всеми регистрами, без цензур и пауз, на едином дыхании. Это и есть главное в мастерстве интонации.

**Создание «веры» и «правды»**

**в самом себе**

С первого курса училища внимание студента должно быть привлечено к своему человеческому «я». Речь идет прежде всего о способности различить во время пребывания на сцене: «я делаю дело» или «не я»? В тренаж входит еще одно непременное условие — сознавать: «я хочу» делать это конкретное дело; «я хочу и пойду» и «выполню его» от своего имени с учетом простейшей задачи.

Как воспитывается правда поведения на сцене?

Процесс обучения будущего актера начинается с «тела». «Мы любим малые и большие физические действия за их яс­ную, ощутимую правду; они создают жизнь нашего тела, а это -половина жизни всей роли»4', — отмечал К.С.Станиславский. Уметь распоряжаться своим телом, распоряжаться по надобности - профессиональное требование к актеру. Вырабатывайте

привычку знать свое тело и убирать лишние движения, ибо все лишнее есть проявление не подлинной жизни, а наигрыша.

Непрерывная работа над «телом» разделяется как бы на две части: работа в жизни и на сцене.

**А. Работа над «телом» в жизни**

Первый шаг к успеху — понимание, что тело актера должно быть нейтральным,так же, как лицо, прическа, одежда. Если, придя в театр, вы снимаете один «грим» — скажем, крикливую модную одежду, и надеваете костюм Поли или Нила из «Мещан» М. Горького, то это может сказаться на создании сценического образа. Мысленно заряжаться тем, что надо делать в спектакле, важно заранее, и этому способствуют нейтральное тело, нейтральный облик.

Старайтесь отсекать все лишнее, чтобы привычная жиз­ненная пластика не мешала рождению пластики персонажа. Каждый человек неповторим как по своему внутреннему содер­жанию, так и по своей манере движений, жизни тела. И новая роль, следовательно, предполагает свою особую пластику, вы­ражающую внешне сущность вашего героя. В театре мы порой наблюдаем нарушение этого закона, когда актеры повторяются из роли в роль. А ведь еще Щепкин говорил об актере:

*«Он должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сделаться тем лицом, какое ему дал автор; он должен ходить, говорить, мыслить, чувствовать, плакать, смеяться, как хочет автор».****5)***

**5) Записки крепостного актера М.С. Щепкина. М.: Современные проблемы, 1928. С.240**

Что значит заботиться о нейтральности тела?

Нацеливайте себя ежеминутно на борьбу с привычными жестами, стремитесь обходиться без них и употреблять только в случае необходимости - для подкрепления, доказательства своей конкретной задачи. Тут важно зорче следить за собой: не сидите, скажем, нога на ногу, держите спину прямо, не прячьте в карманы руки, при ходьбе и разговорах с товарищами не размахивайте ими бесцельно, не двигайте кистями, пальцами, ибо все это не законченные жесты. Любой жест - не просто движение, это выражение мысли. Часто жест порождает слово как продолжение мысли, которая вызвала движение. Иногда, наоборот: высказанную мысль, поводя итог и завершая ее, утверждают жестом. Если вы говорите и размахиваете руками, то мысль накладывается на мысль, они звучат менее выразительно, воспринимаются слабее.

С первых же этапов профессионального обучения важно воспитывать сознание, что положение тела решается не внешне, а от «нутра». Быть экономным во внешнем выражении и не расходовать зря энергию, — такое внимание к своему поведению тренирует волю, помогает подчинить непослушное тело. Эта работа над собой рождает привычку выполнять необходимые условия жизни на сцене.

Понятно, что выработать механическую привычку - дело не простое. Сначала все время волей-неволей приходится себя контролировать, зато потом вы пожнете привычку освобождать тело от ненужных жестов, и освобождение мышц или, по крайней мере, стремление к этому становится естественным. Мышечного контролера, говорил Станиславский, необходимо внедрить в свою физическую природу, сделать его своей второй натурой. **6)**

**6)См.: Станиславский К. С.Работа актера над собой. Ч. 1. М.:Исксство, 1951. С. 145.**

**Б. Работа над «телом» в классе**

Усложняется ввиду того, что упражнения лучше всего выполнять на глазах у «зрителей» — товарищей, тогда недостатки становятся заметнее, а главное, создается атмосфера сценического зала, особенно если обозначить «сцену» ширмами.

Вот примерные упражнения на этом этапе обучения, которые использовал Л. А. Волков.

*Упражнение первое*

Класс представляет «зрительный зал» - студенты сидят на стульях в полукруге. Перед ними две ширмы обозначают «сцену».

Задание: встать с места, пойти на сценическую площадку. Постоять за ширмой и подумать: «Сейчас выйду и сделаю красивую, с моей точки зрения, позу». Проделав упражнение, уйти за другую ширму, постоять ровно столько, сколько займет мысль: «Был или не был напряжен, удалась поза или нет?» И вывод: «В следующий раз сделаю лучше»

Затем выйти на середину комнаты перед «сценой», найти, к примеру, «глаз» доброжелательный, поклониться ему с мыслью: «Спасибо за внимание, это было для тебя», или: «Ты славный человек, мне не очень удалось, но в следующий раз я постараюсь, чтобы доставить тебе удовольствие». Другому «глазу»: «Я стремился, а вышло или нет - это иной вопрос. Важно стремление!» Если же глаз зрителя неприятен, монолог может быть примерно таким: «Пойди, сделай лучше, а я посмотрю».

Требование к студенту — непрерывно думать, что делаешь в движении. Еще сидя на месте, подумать: «Пойду и сделаю красивую позу», наметить цель. Продолжая думать, уйти за ширму, там постоять ровно столько, сколько надо, чтобы осмыслить предстоящее дело. Вышел: «Делаю вот так — рука, ноги...» В паузе думаю: «Готово! Оцените: красивая поза?» Жду аплодисментов... Встал в нейтральное положение, поклонился с мыслью: «Благодарю вас». Ушел за другую ширму, оценил сделанное и т.д.

Когда тренируете мысли по ходу движения, говорил Волков, контролируйте себя, чтобы не было «пустых» ног, рук, тела, глаз. Надо еще до упражнения подготовить внутри желание выйти на сцену и свершить дело. Но и после выполненного упражнения нельзя прерывать внутренний текст: «Я кончил. Пойду на место, сяду и посмотрю, как будут делать другие. А ну, выходи, кто следующий?» Во всех случаях мысленно приказывайте себе: «Пойду без лишних движений рук, головы, корпуса. Иду - руки мне не мешают». Важна непрерывность мышления.

Какова же задача «зрителя»? Сидя на месте, каждый студент думает о том, кто идет делать упражнение, отмечая все лишние движения тела и оценивая его поведение с учетом своих симпатий или неприятия исполнителя по каким-либо причинам.

Если вы не нацелены в таких простых упражнениях на мысли по поводу происходящего, заставьте себя думать и не заметите, как втянетесь в этот процесс, как придет увлечение им. «Насилие» — элемент, необходимый в нашей профессии. Сначала надо «насильно» увлечь себя, в дальнейшем натренировать душу таким образом, что увлечение придет само собой.

Что значит быть увлеченным? Это не равнозначно темпера­менту. Если мы видим, что актер мало эмоционален, внутренне мало подвижен, т. е. нетемпераментен, корень в одном: он, увы, не увлечен своим делом.

Фундамент актерской техники — быть увлеченным своим партнером. Если партнеры увлечены друг другом, зритель за­ражается этим увлечением, с интересом следит за их борьбой. Тренировать увлеченность тоже надо в повседневной жизни, развивая свой интерес к явлениям и событиям, людям и животным, различным предметам. Возьмите спичечный коробок и попробуйте им увлечься через борьбу с самим собой. Внушайте себе, хотя, может быть, на первый взгляд ничего примечательного в коробке нет, какой он занимательный, сколько в нем деталей, незаметно втягиваясь в этот процесс и открывая вещь по-новому.

Развитие интереса обогащает эмоциональность, помогает внедрению в человеческую природу актера важного качества - способности оптимистически относиться ко всему, делать из этого удовольствие. На улице солнце - хорошо! Дождь, ветер, холод — не страшно. Сегодня нет денег на обед — ничего, вечером подкреплюсь основательнее... Чтобы натренировать увлеченность, надо, понятно, еще и бороться с противоположными качествами — раздражительностью, нытьем, плохим настроени­ем, пустой обидчивостью и т. п. Помните: актерская профессия требует радостного основания для успешного творчества.

Обеспечивая тренаж «души» и «тела», оценок, наблюде­ний, подобные упражнения, считал Волков, помогают студентам бороться с нарушениями свободы мышц и внимания, воспитывают умение выполнять поставленную задачу, наполнить движения мыслями. И требовал от преподавателей: если будущий актер не может понять этого, работает механически, без осмысления, разложите его поведение в упражнении на отдельные действия, составляющие большое движение. Разбирайте отдельно каждое действие, проверяя его поставленной задачей и заполненностью мыслями. Такие отдельные действия должны выполняться до конца, пока не исчерпалась одна мысль и не возникла другая. Главное при этом — сознание, что каждое дело, даже самое маленькое, надо делать подробно и доводить до конца.

Приучая студентов с первого курса к потребности подробно и логически выполнять каждое дело до конца, говорил Волков, мы значительно облегчаем работу над образом в спектаклях на старших курсах. И, наоборот, эту работу очень тормозят те кто в свою пору недобросовестно относился к учебе на первых курсах. Они тратят огромное время на отработку мелких действий, освоение их. А это тормозит общий творческий процесс.

После упражнений, содержащих элемент общения со своими мыслями, можно вводить в подобный тренаж предметы, имеющие форму, цвет и сопротивление. Вам, обращался профессор к студентам, необходимо умение не только общаться с предметом, но и видеть, воспринимать, преодолевать его сопротивление на сцене. Выработайте широкий круг таких навыков, и любые неудачи с предметом в роли никогда не выбьют вас из сценического самочувствия.

Вот пример, на который Леонид Андреевич любил ссылаться. На государственном экзамене во время спектакля один из студентов случайно выбил свои очки в зрительный зал. Не прерывая взаимодействия с партнером, он легко спрыгнул со сцены, взял очки из-под ног зрителей, на ходу продолжая диалог. Этот предмет — очки — вошел в его сценическую жизнь настолько, что был необходим, и исполнитель роли, не обращая внимания на окружающих, вернул их себе, т. е. довел дело до конца. Заметьте, непременно делал вывод Леонид Андреевич, этот студент с первого курса понял суть общения с предметом!

После того, как мы привили студенту умение возбуждать мысли, направленные и к самому себе, и к делу, которое он совершает на «сцене», и к зрителю, когда он понял природу общения, наставлял педагогов Волков, наступает новый этап. Теперь можно переходить к такому общению с предметом, которое преодолевает его сопротивление, рождает внутренний монолог во имя конкретно поставленной задачи и подчиняет предмет своей воле.

Приведем упражнения волковской методики, помогающие понять этот сложный процесс.

*Упражнение второе*

Студентам предлагается пойти на сцену, распутать клубок веревки, необходимой для перевозки книг, — к примеру, с дачи в город. Но каждый, берясь за дело, определяет для себя конкретную задачу, подсказанную фантазией. Что важно в данных предлагаемых обстоятельствах?

«Пойду на сцену и распутаю веревку», — этой целью надо проникнуться, еще сидя на месте. Она заставляет встать и постояв за ширмой ровно столько, сколько требуется для уточнения направляющей мысли: «Распутать веревку, чтобы увязать любимые книги» - конкретные, разумеется. Подойдя к столу, студент садится на стул и начинает искать конец веревки, затем вытягивает ее. При этом он по ходу действия разговаривает с веревкой, преодолевая ее сопротивление, развязывая узлы. Не замечая этого, исполнитель идет по «сквозной» линии, пока не раскрытой еще в его сознании, «проживая» вместе с веревкой весь ее запутанный путь.

Но вот цель достигнута: веревка распутана. Студент чувствует радость своей победы. Он встает, задвигает стул и уходит со сцены за другую ширму. Постояв здесь ровно столько, сколько нужно для оценки сделанного и размышления о предстоящем, он покидает ширму и возвращается на место. По дороге мысль работает в одном направлении: что дальше делать с веревкой, как завязать в стопку книги, отвезти их и т. д. Суть не в деталях - допустимо все, что подскажет здесь фантазия. Важно, чтобы не было пустоты и мысль постоянно находилась в движении, развивалась во имя намеченной цели.

Лишь оценивая и осваивая предмет, говорил Волков, можно сделать его близким, своим, испытывать радость и удовольствие от общения. Но если, несмотря на все усилия, предмет не поддается, сопротивляется, то в этой борьбе рождается не­доброжелательность к нему, протест против него. Так бывает в жизни, так и на сцене.

Выполнение упражнений этого типа закладывает основы восприятия, способность вести диалог и, кроме того, поскольку упражнения ограничены во времени — на каждое дается одна полторы минуты, — умение поддерживать темпоритм.

*Упражнение третье*

Задание состоит в том, чтобы взять два или три теннисных мяча, пойти на сцену, прожонглировать ими, вернуться на место и передать мячи товарищу. Условия остаются теми же: схема поведения до кулис, во время упражнения и после, до возвращения к исходной точке, не меняется.

Процесс отбора целесообразных движений проходят при этом со всей строгостью. Упражнение повторяется много раз и дней, прежде чем студент будет артистично выполнять его, естественно, оправдывая удачи и неудачи в жонглировании. Удача во многом зависит от того, насколько крепок внутренний монолог. Стоит только отвлечься, подумать о зале, зрителе или допустить мысль: «Ой, не поймаю!» - мячи летят в сторону, на пол. Заставить себя мыслить, оценивать ход борьбы с мячами, строить диалог с ними, т. е. заниматься делом на сцене, - главная задача студента. Если она выполняется успешно, тогда и зал не мешает, и трудности преодолеваются. Умение без лишних движений, красиво и артистично подбрасывать мячи, ловить их и после каждой удачи сказать себе, сказать зрителю: «Вот как хорошо», а в случае неуспеха оправдать ошибку: «Так было задумано!» - все это ступень в овладении общением. Ведь оправдать невероятное, из неудачи сделать удачу, — одно из важных профессиональных качеств актера.

Критика своего поведения от начала до конца упражнения должна быть направлена на анализ «проживания в роли». Разбирайте вслух свою работу, проверяя собственные ощущения восприятием педагога и зрительного зала. К примеру: «Тут я был правдив и думал на самом деле, а здесь все выпало — пустота. По дороге сделал лишние движения головой и пальцами, в этом эпизоде были зажаты мышцы, шел со сцены напряженно, нелепо переставляя ноги» и т. п.

Имейте в виду, что моменты, когда ваша воля не может заставить сосредоточиться на деле, содержат мысли о себе, страх за себя. Это - переживания, а не действия; доказательством может служить результат: веревка не слушалась, мячи летели на пол. Важно не только понимать и ощущать, в чем тут разница, но и с самого начала обучения преодолевать в самом себе мысли, которые мешают делу на сцене.

На этом этапе решается еще одна задача: тренаж «публичного одиночества». Пока студент занимается делом на сцене, «зал» шумно обсуждает его недостатки, сбивая с мысли, мешая работать. Возникает борьба с залом: «Шумите, говорите, не слушаю вас, у меня интересная работа». Это тоже необходимый элемент профессионального формирования будущего актера.

Чтобы натренировать, вплоть до условного рефлекса, гибкость и пластичность актерского аппарата, умение браться за любое дело и подчинять ему творческие усилия, надо постепенно усложнять выдвигаемые перед студентами задачи. И в наше упражнение, которое сначала выполняется просто: «Иду делать дело», добавляется затем цель, которая согревает, наполняет собой все действия, связанные, скажем, с распу­тыванием веревки. Тем самым воспитывается эмоциональная перспектива: «Иду делать дело на сцене, чтобы этой веревкой связать дорогие для меня книги и перевезти их с дачи — домой, поставить в новый шкаф для любимого человека».

Таким образом, наши упражнения тренируют и «публичное одиночество», и «внимание», и «воображение», и «фантазию», и «внутренний монолог», и «эмоциональную память», и «наивную веру в придуманные самим исполнителем предлагаемые обстоятельства», и другие элементы. А главное, конечно, сценическую наивность, умение наивно поверить в свой вымысел и зажить им, следуя логике и последовательности действий ради выполнения задуманного.

Формировать внутренний монолог надо в борьбе, лишь тогда он рождает подлинную волю к действию. Возьмем, например, то же упражнение «Распутывание веревки». Внутренний монолог приблизительно таков: «Ах, ты сопротивляешься? Посмотрим, где твой конец. Вижу. Не сопротивляйся, протянем его сюда, а потом — туда. Не уходи от меня, все равно распутаю. Вижу твою дорогу, пойду по ней, а ты развязывайся...» Можно продолжать, но сейчас речь идет о направленности монолога, а не конкретном его словесном содержании - это направленность на борьбу с запутанной веревкой, подчинение веревки своей воле, своему желанию.

Построение внутреннего монолога на глазах «зала» во имя цели - вещь не простая, она требует истинной веры, правдивости и внимания. Стоит сбиться, сфальшивить, и всем видно: ваш ученик не распутывает веревку, а показывает, что распутывает ее, не делает настоящее дело, а выполняет упражнение. Педагогическая задача состоит в том, чтобы в моменты потери «веры проживания» в упражнении остановить студента и направить его в русло правдивости: «Соврал, потерял внимание, веру, — начни сначала».

Одно из основных замечаний при работе над упражнениями — замечание о глазах: «Не смотрите в пол, поднимите глаза», «Сначала глазом найдите место, куда собираетесь пойти, а затем идите», «Посмотрите на место, где сейчас были», «Найдите глазами товарища, которому передадите веревку» и т. д. Это очень важно: с первых занятий приучать к тому, что с «глаза» на­чинается упражнение и без него ничего делать нельзя. Только осознав значение «глаза», будущий актер приучится не просто смотреть, думая о предмете или живом объекте, который находится в фокусе внимания.

Помните, говорил Волков студентам, освоить эти упражнения удастся не сразу, потребуется немало времени и труда, пока вы обретете относительную свободу в мышцах и мыслях, в обращении с предметами. Чем богаче воображение, тем ярче внутренние монологи и внешние приспособления. Без воли и веры в то, что это надо делать, что это необходимо вам лично, упражнения не выйдут, без внутренней потребности нельзя добиться правдивого, естественного и свободного поведения на сцене. Предмет становится близким тому, кто общался с ним «душой» и «телом», испытывая к нему определенные чувства - добрые, теплые или злые, протестующие, — в зависимости от ва­шей фантазии и конкретного действия.

Лишь освоив общение с предметом, можно понять, что такое свободное, правдивое поведение на сцене, осознать важ­ность отбора целесообразных движений и необходимость бо­роться с их засоренностью. После того, как вы обретаете способность воспринимать все это, начнете ясно различать понятия «живу на самом деле» или «показываю», тогда появится относительно подготовленная база для занятий элементами общения с живым объектом.

В сжатом виде методические установки Волкова, охватывающие воспитание «веры» и «правды» в самом себе, сводились к заповедям, которые он часто повторял:

«Дело педагога - нацелить студентов на необходимость внедрять в свой быт наши упражнения, выработать потребность постоянно работать над собой». Усвоив эти принципы, каждый сможет в будущем вводить в быт самочувствие роли, а значит, не расставаться со своим персонажем ни до, ни после репетиции. Это послужит успешной работе над образом.

Студент должен тренировать состояние атаки по отношению к любому объекту-партнеру, который встретится в жизни, — будь то предмет, живой объект или собственные мысли; тренировать состояние борьбы. И таким образом непрерывно поддержать состояние работы над «телом» и «душой».

Всем актерамизвестно, что переступить порог кулис - выйти перед залом из жизни и с жизнью в себе — необычайно трудно. Этому надо учиться с начальных занятий первого курса

и до самого выпуска в дипломном спектакле, постоянно трени­руя волю, веру и творческую наивность.

Вот почему с первых же уроков Волков выстраивал «сцену» (ширмы) и «зрительный зал».

**Воспитание «сценической наивности» -**

**важнейший элемент обучения**

**актерскому мастерству**

*Заметили ли вы, что те актеры и особенно актрисы, которые не любят перевоплощения и всегда играют от своего имени, очень любят быть на сцене красивенькими, благородненькими, добренькими, сентиментальными?.. Характерные актеры, напротив, любят играть мерзавцев, уродов, карикатуры, потому что в них резче контуры, красочнее рисунок, смелее и ярче скульптура образа, а это сценичнее и больше врезывается в память зрителей.*

*Характерность при перевоплощении — веяикпм вещь. А так как каждый, артист должен создавать па сцене образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то перевоплощение и характерность становятся необходимы всем нам.*

*Другими словами, все без исключения артисты творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными.*

*Не характерных ролей не существует.*

*К. С. Станиславский* ***7)***

**7)Станиславский К.С. Работа актера над собой. Ч. II. М.: Искуство,1951. С.433.**

Этот завет К. С. Станиславского стал законом нашей театральной педагогики. Однако раздаются голоса актеров и режис­серов, которые считают, что «перевоплощение» в современном театре не требуется, нужны другие средства выражения — «нужен типаж», Такого рода мнение можно слышать от тех, кто либо не любит беспокоить себя серьезной работой, либо не Владеет методом «перевоплощения».

А что скажет зритель? «Театральный зритель хочет, чтобы его «обманывали», ему приятно верить сценической правде и забывать, что в театре игра, а не подлинная жизнь. Зрителя можно подкупить только подлинной правдой и верой в то, что делается на сцене».

**8) Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч II М.: Искусство, 1951 С. 206.**

Всем известно высказывание В. Г. Белинского о Щепкине: «Образ Полония слился с лицом Щепкина так же, как образ Гамлета слился с лицом Мочалова. Да, Щепкин до конца понял коварного царедворца. Это был его незыблемый завет самому себе и своим ученикам». Сам М. С. Щепкин, сравнивая собственную игру в ролях Скупого и Фамусова, говорил так про первую: «То иное дело, то страсть, доведенная до высшей точки. А Фамусов — живой человек, среди нас ходящий, московский барин, каких много. А я, актер, обязан сделать одного так, чтобы он был похож на всех, чтобы каждый мог подумать: «Да, я его знаю, это наш Иван Иванович» **9).**

**9) Бать Л. Великое призвание. М.: Детская литература, 1972. С.232.**

Выработка навыков перевоплощения накладывает большую ответственность на театральную школу. По-видимому, в процессе обучения у нас еще недостаточно уделяется внимания элементу «сценической наивности». Между тем именно она помогает возникновению правды на сцене и оберегает ее от разрушения, служит первоначальным этапом в работе над образом и основой всякой характерности - как «внутренней, так и внешней». Это очень важный элемент, помогающий про­цессу перевоплощения.

Как известно, фундамент «всей» актерской науки закладывается с первого курса обучения в театральном вузе. «Сценическая наивность» занимает в этой науке важное место, хотя и незаслуженно оттеснена на скромную роль, порой почти не изучается и не тренируется. К нему обычно и позже не возвращаются, хотя элемент «сценическая наивность» оставляет у студента на всю жизнь радость воспоминания об учебе на первом курсе.

Цель нашей работы — попытаться дать обоснование и методику обучения элементу «сценической наивности», как одного из главных путей к раскрытию образа и овладению им в процессе перевоплощения.

**1**

*Вот когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в их играх, тогда вы сможете стать великими артистами.*

*К. С. Станиславский 10***)**

**10) К. С. Станиславский. Работа актера над собой. Ч.I/М.: Искусство, 1951. С.182**

Работа над «сценической наивностью» включает два основных этапа, тесно связанных между собой. Первый, предварительный — «создание самого себя», следующий, главный — «создание персонажа в самом себе» — то, о чем М. С. Щепкин говорил: «влезть в шкуру действующего лица», иными словами — жить логикой его поступков и чувств, мыслить его мыслями. Быть «в шкуре» — значит создать другого человека в самом себе, «зажить» им, воплотиться в нем душой и телом. Создать живого человека, а не его подобие, быть самому этим живым человеком.

*«...В плоскости реальной действительности, — указывал К.С.Станиславский, — подлинная правда и вера создаются сами собой, но на подмостках нет действительности и там происходит игра, там создание веры и правды 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».***11)**

**11)Там же. С. 179.**

Таким образом, чтобы вызвать в себе подлинную правду и воспроизвести ее на сцене, надо поверить в предлагаемые обстоятельства.

Все люди обладают «наивностью», т. е. заложенным природой умением поверить в любое обстоятельство, особенно проявляется это в детском возрасте. Дети все, без исключения, обладают таким качеством, но с возрастом постепенно теряют его. Для примера можно привести появление Деда Мороза, приносящего подарки под Новый год. Дети долго верят в его существование, но, подрастая, теряют эту веру — они уже знают, что Деда Мороза нет, а подарки под елку кладут родители. И только дети с природой актера продолжают более продолжительное время воспринимать наивно существование Деда Мороза, так же как они способны поверить любому рассказу.

...Девятилетняя Маша просила родителей под Новый год уехать на дачу, «потому что дача стоит в лесу и Деду Морозу легче будет прийти на елку, - - в городе он, пожалуй, может ее не найти, подарков тогда не будет». До этого семья обычно встречала Новый год на даче. Однако на сей раз в силу обстоятельств все остались в Москве и, чтобы не разрушать веры дочери, подарков под елку не положили. Утром, проснувшись, Маша побежала к елке, но ничего там не увидела. Огорченная, он упрекнула: «Вот видите, я же

говорила, что Дед Мороз нас не найдет. Я же говорила, что надо ехать на дачу!»

Наиболее одаренные индивидуальности в актерской профессии сохраняют эту детскую «чистоту души» и во взрослом состоянии. Такова уж актерская природа, которая сразу, наивно, без предварительной подготовки способна возбудить веру в любое обстоятельство, болеть вместе с тем, у кого болит, страдать с тем, кто страдает словом, обладает качеством сопере­живания. Основа для этого должна быть заложена от рождения, как и вообще актерский талант.

Природа наделяет человека определенными чертами, которые помогают найти себя в той или иной профессии, том или ином деле. И, конечно, природный дар помогает стать подлинным творцом в любимой работе. Актера в этом смысле природа отличает тем, что дает ему «наивность», т. е. качество, способное помочь развить в себе чувство правды и веры, способности со­переживать. И чем глубже «наивность», тем талантливее актер.

Разумеется, когда мы говорим, что эти качества необходимы от рождения, подразумевается необходимость открыть их в актере, укрепить путем постоянного тренажа и таким образом превратить в профессиональные качества. Чтобы добиться цели, прежде всего, важно воспитать внутри себя «серьез» — черту, крайне трудно формируемую, но совершенно обязательную. Без «серьеза» внутри себя актерская профессия смысла не имеет и создать, родить в себе, внутри себя образ, зажить жизнью сво­его персонажа — нельзя. Все быстро рассыпается, правда жизни нарушается и уступит место фальши, иногда очень яркой, схожей с правдой, способной в первым момент и обмануть, но фальши. Как музыкальный инструмент, если нет настроя, фальшивит, так на сцене и актер фальшивит, если позволит нарушить в себе серьезное отношение к тому, что делает. «Сценическая на­ивность» поддерживает веру артиста в действительность и важность того, что происходит на сцене, - в естественность переживаемого. Наивность — свойство непосредственно, без рас­суждений воспринимать впечатления и жить ими. Чем больше наивность в актере, тем больше чувства веры, тем легче ему поверить сценической обстановке, забыть условности театра.

Наивность и вера актера утрачиваются от скованности, чувства неловкости. Чтобы развить и укрепить «сценическую наивность», уберечь ее от разрушения, требуется определенная работа в этой области, которая ведется с будущими актерами на протяжении всех лет обучения. Начиная с первого курса, надо постоянно держать их (учеников) в среде, называемой верой, — вера рождает правдивое поведение на сцене. Тренаж этого элемента продолжается повседневно, студенту подсказываются пути, каким образом убирать рождающуюся «фальшь» в поведении и внутренних монологах, чтобы «чувство правды и веры» как можно дольше существовало в сцене с партнерами или с предметом.

Чувство наивности дает свободу богатому вымыслу и смелым действиям, рождает гамму красок, нюансов, неожиданных находок на репетициях, доставляя искреннюю радость студенту и педагогу, укрепляя веру будущего актера в успех его трудного дела.

Рассудочность убивает наивность как у детей, так и у взрослых. Важно анализировать проделанное на сцене после репетиции и спектакля, а не в процессе работы на сценической площадке. Критика разрушает «сценическую наивность» и правдивость поведения, вызывая напряжение — «зажатость», фальшивый внутренний монолог, а вслед за ним и слово, кото­рое не убеждает ни партнера, ни зрителя.

Таким образом, крепкая, натренированная «сценическая наивность» помогает актеру пребывать в заданных предлагаемых обстоятельствах, жить в логике и последовательности своего персонажа, мыслить, чувствовать, совершать его поступки, оправдывая их в себе, воспринимая партнера, делать выводы. Она позволяет создавать внутри ту базу, которая наполняет роль объемным содержанием и дает возможность проявить «жизнь человеческого духа».

Что же такое «сценическая наивность»?

Некоторые трактуют ее как «наблюдения», копирование характерных черт, даже как пародии, шутки, озорство, полезные в силу того, что это снимает «зажим», раскрепощает актера. Однако опыт показал, что все эти категории не способствуют раскрытию индивидуальности актера, они не требуют подлин­ного «серьеза». Образ, который копируют, быстро рассыпается, при этом не может быть речи о долгом пребывании в логике и последовательности поступков, в мире действующего лица. Таким образом, «сценическая наивность» - не суть наблюдения, хотя они и служат средством познания. «Сценическая наивность» - это не копирование того или другого живого объекта, не озорство, не создание пародии в интересах раскрепощения актера. Элемент «сценическая наивность» — одно из главных средств зажить жизнью персонажа, овладев его логикой поступков, характером, мировоззрением.

**2**

Остановимся подробнее на последовательных этапах воспитания «сценической наивности».

«Создание самого себя» складывается из формирования актера-гражданина и воспитания «внутреннего контролера» на правду и веру.

Мы воспитываем любовь и уважение к театру, выполняя завет М. С. Щепкина:

*«Театр для актера — храм. Это его святилище! Твоя жизнь, твоя честь — все принадлежит бесповоротно сцене, которой ты отдал себя. Твои судьба зависит от этих подмостков. Относись с уважением к этому храму и заставь уважать его других. Свя­щеннодействуй или убирайся вон!»***12).**

**12)Быть Л. Великое призвание. М.: Детская литература, 1972.С. 206.**

Мы внедряем в сознание учеников, что прежде, чем создать какой-либо сценический образ, они призваны развить в себе необходимые профессиональные качества перевоплощения. Об этом образно сказал Уитмен: «У раненых я не пытаю о ране, я сам становлюсь тогда раненым» **13)**.

**13) Чуковский К. Мой Уитмен. М.: Прогресс, 11966. С. 21**

И еще: «Доведи свое сорадование, сострадание, сочувствие до полного слияния с чужою душою, преобразись, превратись в того, о ком ты поешь или плачешь, и все остальное приложится; ты найдешь и прекрасные образы, и мудрые эпитеты, и тонко изощренные ритмы!» **14).**

**14)Чуковский К. Мой Уитмен. М.: Прогресс, С.22.**

Будущий актер должен понять, осмыслив теоретически и освоив на практике, что только его природа актера-человека позволяет выстраивать жизнь героя. Тщательно изучая его поступки, прошлую жизнь и образ мыслей, убеждения, взаимоотношения с другими персонажами, надо найти в своей природе близкие черты, слиться с образом. Это и значит, по выражению К. С. Станиславского, — найти «себя в роли» и «роль в себе».

Одно из качеств, составляющих понятие «сценическая наивность», - умение наблюдать. Развить его можно в каждом человеке с любой природой, разумеется, способном к актерскому делу. Я говорю о «способности» потому, что не все специалисты в нашей профессии обладают актерской природой.

Степень умения наблюдать открывается в студенте после первых же упражнений на внимание. Этот элемент изучается и тренируется как один из первейших. «Нет ни одной минуты в жизни человека, чтобы внимание его не было привлечено каким-либо объектом» **15).**

**15) Станиславский К.С. Работа актера над собой. Ч.I. М.: Искуство, 1951. С. 108.**

«Внимание к объекту вызывает естественную потребность что-то сделать с ним. Действие же еще более сосредоточивает внимание на объекте. Таким образом, внимание, сливаясь с действием и взаимно переплетаясь, создает крепкую связь с объектом»**16)**.

**16) Там же.**

Наблюдательность, как и внимание, может быть стойкой или легкоразрушаемой. Отсюда идет привычка, не разгадав одного объекта, перескакивать на другой, т. е. быть поверхностно наблюдательным. Уметь продлить пребывание в состоянии длительного внимания и наблюдения объекта, стараясь раскрыть его черты характера и разгадать подлинную основу, очень важно для раскрытия образа.

Объектом наблюдательности может служить и сам студент-актер, который ищет в себе черты характера, поведения, поступки, близкие к характеру и поступкам персонажа. При этом исполнитель выделяет в своей природе нужное для воплощения образа, а все «негодное» отодвигает до «следующего раза», т. е. для другого персонажа, в другой жизни-роли, другой пьесы и автора.

Наблюдательности можно научиться путем постоянного тренажа не только на уроке, но и в повседневной жизни. Предположим, вы находитесь на пристани в Центральном парке культуры и отдыха им. Горького. Причалил теплоход, сходят пассажиры. Атмосфера одна, «предлагаемые обстоятельства» - те же, но какие все разные! Разные настроения, взаимоотношения, профессии. Старайтесь по внешним признакам определить профессию и характер людей, которые проходят перед вами. Этот, скажем, юрист: глаз такой пристальный и осуждающий, насмешливый, смотрящий «сверху вниз», все знающий... Внешнее поведение, поступки, отношение к окружающим, походка -все может быть пищей для развития наблюдательности. Позже, в классе, надо закрепить свои наблюдения, рассказать о них, обосновать — показать походку, жест, мизансцену, смех и т. д. И проверить внешнее воспроизведение образа товарищами, педагогом. Таким же образом можно наблюдать зверя, птицу, насекомое — все живое и даже неживое.

Главное в этом процессе - ничего не выдумывать, стараться, наблюдая, делать выводы, не фантазировать, а искать обоснование того или иного поведения в предлагаемых обстоятельствах. Наблюдая объект по жизни «тела» (жест, мизансцена и т.п.), надо пытаться проникнуть в жизнь «человеческого духа», — это верный и надежный путь к раскрытию черт характера через внешнюю характерность, которая отражает внутреннюю жизнь объекта.

Чтобы развить и укрепить «сценическую наивность», необходимо, таким образом, постоянно вести жизненные наблюде­ния. Но не только это. Важно также воспитывать сценическое поведение — умение быть серьезным, т. е. не кривляться, не говорить пустяков. И, наконец, — тренировать в себе «интерес» и «удовольствие» к сценическому воплощению героя.

Воспитывать «серьез» — значит решительно преодолевать улыбки, шутки и другие срывы в упражнениях, возникающие от неудачи или зажима, плохого самочувствия или потери веры в обстоятельства. Преодолевать с первых шагов обучения. Только так будущий актер может укрепить это качество на всю творческую жизнь. А подлинный «серьез» необходим в любой работе, в комедийном же материале — особенно.

Речь идет, понятно, о том, чтобы быть серьезным по существу, а не делать такого вида. Студенту часто хочется подражать любимому актеру, которым перед выходом на сцену держится свободно, потом «лихо» бросает все «закулисное» и идет на сцену. Между тем как раз опыт позволяет ему выходить за рамки пьесы, жить в образе и в действительной, реальной жизни, произнося жизненный текст, разговаривая с товарищами и т. д. Это умение очень трудно натренировать, но оно совершенно необходимо для овладения актерской профессией.

Именно «сценическая наивность» дает актеру такую свободу, при которой он пластично переходит от «себя» в роль и обратно. Воспитание «серьеза» как раз и направлено на укрепление «сценической наивности».

Еще одно качество, без которого немыслима актерская профессия, можно охарактеризовать пословицей: «Не так живи, как хочется, а как судьба велит». «Судьба» — это репертуар в театре. Не всегда для актера он желаемый, чаще играть приходится не то, что хочешь, а то, что надо. Отказываться в театре от роли нельзя, и подчас их распределение сопровождается обидами, претензиями актеров ко всем, кроме самого себя. Тут и кроется самый большой пробел в обучении актера: не привили ему стремление воспринимать все в театре радостно, из всего извлекать удовольствие. Другими словами, это способность любить «искусство в себе», а не «себя в искусстве».

Вот почему столь важно с первых же шагов обучения формировать у будущего актера навык во всякой работе находить для себя интерес (товарищ репетирует долго — умейте «зажечься» этим). Не допускать «угасания» удовольствия, мыс­лей: «мне это не надо», «мне это неинтересно». В театре, когда придется долго ждать на репетиции свой выход, такой навык будет спасать его от скуки, цинизма, скептицизма, зависти и других дурных черт. Воспитывая «интерес» и «удовольствие» как профессиональные качества, мы оградам молодого актера от разъедания, брюзжания, неверия, мешающих быть наивным, правдивым и верящим в любые предлагаемые обстоятельства, в свои творческие силы.

Без этих качеств невозможно овладеть актерской наукой серьезно. И оттого трудно согласиться с бытующей еще практикой, когда студенты в ходе урока-репетиции сидят, ожидая своего «выхода», не в классе, а в коридоре. Они, следовательно, остаются «вне обстоятельств», нарушают внимание праздными разговорами, заняты собственными заботами, а не тренируют персонажных черт, не слушают, что происходит в классе. Между тем ожидание своего «выхода» по ходу пьесы — это учебный процесс. Слушать, включаться в работу товарища на сцене, мысленно «переживать» по линии действия своего образа - вот путь к тому, чтобы учебный процесс на уроке не прерывался, а репетиция была полезной для каждого.

Атмосфера урока-репетиции и «антракта» имеет прямое отношение к воспитанию «сценической наивности», превраще­нию ее в навык, а значит, - - к тренажу на протяжении всех лет обучения. В «антракте» также должна продолжаться жизнь актера-персонажа,- курит ли он или завтракает, идет по коридору или отвечает на вопросы товарищей, надо находиться в кругу своей роли. Так, чтобы каждая маленькая подробность «души» и «тела» была в логике характера героя, образ которого осваивает студент.

«Сценическая наивность» поддерживает веру артиста в действительность, в естественность его ощущений.

Этап, который мы условно называем «создание персонажа в самом себе», требует основательной подготовки. Выше уже говорилось, насколько важны такие элементы «сценической наивности», как наблюдательность, внимание, «серьез», интерес, удовольствие. Их тренаж не исчерпывает, однако, всей работы, связанной с освоением «наивности». К этому надо добавить ежедневную целенаправленную, с педагогом и самостоятель­ную, тренировку эмоциональной памяти - источника сопере­живания, воображения, фантазии. Этот тренаж включает в себя создание киноленты видений, построение внутреннего монолога в общении как с предметом, так и живым объектом, осмысление логики и последовательности действий. И, конечно, работу над организацией тела, жестом, мизансценой.

Последовательность упражнений здесь условна, обычно на одном занятии охватывается и тренируется весь комплекс элементов «системы», которые взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Вся эта предварительная подготовка служит базой для утверждения «сценической наивности». Так закладывается основа характерности, раскрытия образа «для себя» и «в се­бе», возможность «влезть» в шкуру действующего лица. Это и есть путь к перевоплощению.

**3**

Умение выполнить от своего лица и от лица своего героя ряд простых жизненных действий - это и есть подлинное, органическое перевоплощение, преображение актера в образ.

Процесс перевоплощения можно назвать также процессом самообогащения. Мы знаем из истории театра, как люди вроде бы ординарные, не очень интересные, обретали на сцене качества, которыми в жизни, казалось, не обладали. Искусство преображает актера. Оставаясь на сцене самим собой, иной из них был бы заурядным, а действуя в образе, — становится более значительным, глубоким. Эти минуты высокого перевоплощения оставляют след в его душе, актер человечески становится богаче.

Тот, кто отрицает необходимость перевоплощения, лишается возможности «подняться над самим собой», обрекается на бесконечную повторяемость, а это, в конце концов, приводит к тому, что он перестает вызывать интерес в театре.

Говоря с профессиональной точки зрения, именно перевоплощение дает актеру сценическую свободу. Если, играя, не попадаешь в «зерно» характера, в нужное сценическое само­чувствие, трудно справиться даже с текстом, а в образе — легко выразить самые сложные мысли, самые глубокие переживания.

Процесс перевоплощения предполагает создание внутренней и внешней характерности, овладение особым характером мышления и поведения действующего лица. Все это складывается в ходе работы над ролью. Главное тут — вскрыть основную идею образа, находящуюся в тесной связи с идеей пьесы, спектакля. Важно также определить пути изучения «своих» поступков, поступков других персонажей, с которыми сталкивается и строит взаимоотношения герой. Большое значение имеет освоение его жизненных черт, что позволяет находить общность своей природы с природой образа.

Вся эта сложная работа развертывается на более поздних этапах обучения студента, с первых же шагов ее готовят упражнения - своего рода эскизы к созданию образа. Разумеется, они основаны на тех путях создания образа, о которых говорилось выше.

Особую роль в закладке фундамента актерского мастерства играет воспитание «сценической наивности». Овладение этим элементом, даже сугубо предварительное, формирует сложное умение постигнуть суть человека через поступки, через внешнее его выражение, проникать внутрь его существа и, зажив его мыслями, чувствами, логикой поступков, вновь обрести внешнюю форму жизни тела.

Выразить «жизнь человеческого духа» на первом этапе обучения трудно, у студентов еще нет знаний, чтобы подойти к этому. Речь идет лишь о настройке аппарата к работе над образом. Настроить его надо и на создание характера и характерности, как одной из особенностей образа. Настройка на образ - вот что такое «сценическая наивность» в этой фазе учебы.

Первое практическое выражение «сценическая наивность» получает в этюдах «зверье», как можно условно назвать систему этюдов, в которых студенты воплощают образы зверей, животных и птиц.

Чтобы сыграть человека, необходима особая подготовка. Сложно проникнуть и понять его психологию, еще труднее - воплотить на сцене. Много качеств требуется открыть в себе, натренировать. И особенно трудно быть внутренне подвижным. Для этого требуется постоянный тренаж. «Зверя» - понять проще, ибо он не обладает сложной психологией, живет внутри примитивно, и по внешнему поведению, повадкам можно судить о его характере и желаниях. «Шкура зверя» - первый костюм, в который пытается влезть студент, чтобы прожить в образе хотя бы несколько мгновений. Прожить на самом деле - значит жить «мыслями зверя», совершать его поступки во имя определенной цели.

Играя разнообразных зверей, птиц, животных, насекомых, будущий актер развивает и тренирует внутреннюю подвижность, раскрывает грани своего дарования и расширяет творческий диапазон.

**Тренаж элемента «сценическая наивность»**

**реализуется в следующих упражнениях 17)**

**Наблюдательность**

Наблюдения - путь к раскрытию образа, они помогают нахождению в себе черт, схожих с чертами персонажа, в «шкуру» которого надо «влезть».

Каждый студент выбирает «зверя», близкого к собственной природе, что дает нам основание судить о гранях его дарования, а удачное выполнение желания быть зверем, птицей, животными, — и о степени его одаренности.

**Фантазия**

Это качество - важная грань «сценической наивности». Речь идет об умении фантазировать на основе наблюдений и разгадки характера через поступки, совершаемые «зверем», сфантазировать его логику «мышления» и поведения, на основе этого построить внутренний монолог, живя его логикой поступков.

В умении фантазировать конкретно, направляя фантазию по пути к намеченной цели, поверить в эту фантазию всем своим существом — смысл «сценической наивности».

**Правда, вера, логика и последовательность**

Вызвать правду чувств можно через логику физических действий «зверья». Приведу пример.

*Пример.* Студентка-львица. Она в «клетке:» (так **сфантазирована** выгороженная часть комнаты). Шагает от стены к стене, подымается на «задние лапы», опирается о «решетку» и, оттолкнувшись, снова шагает вдоль нее, рычит на зрителей. Студентка нафантазировала внутренние монологи. Все мизансцены, проделанные «львицей», име­ли внутреннее обоснование. И «рычание» — отчаянное, ненавидящее зрителей, звучавшее как протест и боль, слышалось в ее голосе.

Можно долго пребывать в этой «шкуре», пока не иссякает фанта­зия, а с ней и вера в «зверя». Когда же внутренний монолог истощается, уходят правда и вера, наступает «очеловечивание» зверя.

Уметь поверить в свою фантазию и логически-последовательно действовать в «шкуре зверя» в предлагаемых обстоятельствах, приспособив свое тело, как форму выражения существа образа (скажем, стать на четвереньки), — необходимые условия для воспитания наивности.

**17) Более Подробно см. в приложении (с.171).**

«Сценическая наивность» заключает в себе беспощадный тренаж веры во все, что делает будущий актер на сценической площадке в самом простейшем упражнении. Цель — натренировать легкую возбудимость до такой степени, чтобы можно было легко входить в предлагаемые обстоятельства, «моментально» поверить в логику и последовательность поступков своего персонажа и действовать в его «шкуре». Этому помогает натренированная эмоциональная память.

**Эмоциональная память**

Эмоциональная память — память, основанная на чувствовании; она позволяет, если нужно, повторить все знакомые, ранее пережитые чувства. «Подобно тому, как в зрительной памяти перед вашим внутренним взором воскресает давно забытая вещь, пейзаж или образ человека, так точно в эмоциональной памяти оживают пережитые раньше чувствования. Казалось, они совсем забыты, но вдруг какой-то намек, мысль, знакомый образ — и снова вас охватывают переживания, иногда такие же сильные, как в первый раз, иногда несколько слабее, иногда сильнее, такие же или в несколько измененном виде»

Прежде всего студенту надо научиться оживлять эмоциональную память. Это делается с помощью многих внутренних, а также внешних средств и возбудителей.

Очень важно, чтобы будущие актеры овладели умением смотреть, видеть, воспринимать окружающее их на подмостках и непосредственно отдаваться настроению, которое создает сценическая жизнь. Приобретая такое умение, они становятся внутренне подвижными.

В освоении этого элемента большое место отводится работе над мизансценой, создаваемой по настроению, по переживанию и для определенной цели. Бывает и наоборот, когда принятая мизансцена подсказывает цель. С этой точки зрения полезно оправдать чужую мизансцену, понять переживание и действие другого персонажа, постараться прожить в этом понятом состоянии, т. е. вызвать в себе аналогичные чувства. Создать самому мизансцену или оправдать чужую — две стороны актерской практики, для которой очень важна крепкая связь «души и тела».

Постоянный тренаж эмоциональной памяти всех пяти чувств человека, построение мизансцен и оправдание их — непременные составляющие работы над «сценической наивностью».

Даже первоначальные шаги по пути создания образа живого существа предполагают чуткость восприятия души «зверя» через тело. Его поведение, характер, особенности походки, умение слышать, видеть, осязать, обонять, съедать пищу - внешние манки, которые получает студент при наблюдении за «зверьем». Отсюда возникает чувство, впечатление и переживания (например, жаль щенка, котенка — они маленькие, их обижают). В душе человека рождается обида, переживаемая «зверьем». Рождаются «мысли зверя», которые как бы разгады­ваются в издаваемых им звуках, положении тела; в его глазах читается или жалоба, или радость, или злость, или страх в зависимости от конкретных обстоятельств.

На основании суммы впечатлений появляется желание влезть в шкуру «зверя» и прожить его жизнью. Если «зверь» воспринят студентом и понят, он преображается и проживает какое-то время в этой «шкуре», соответственно и верно совер­шая поступки, выполняя желания.

**Внутренний монолог**

*«Без внутреннего монолога, говорил К. С. Станиславский, — нельзя сыграть ни одну роль»* **19).**

**19) Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч. 1/ М.: Искусство,1951. С.262**

По законам сценического времени авторская ремарка, текст партнера, охватывающие в жизни много часов, займут в театре считанные минуты. Но эти минуты наполнены глубоко действенным психологическим содержанием и переживанием, на основе которых должен быть выстроен — логически, после­довательно — внутренний монолог.

В жизни, когда мы слушаем собеседника, каждый в ответ строит «борьбу» по отношению к тому, что ему говорят. Мы всегда ведем внутри себя диалог с тем, кого слушаем. И на сцене надо знать мысли действующего лица и лишь с учетом этого совершать действие. В жизни мы задаем себе вопросы: «Почему человек поступил так или иначе, что у него было в мыслях?» И в работе над образом надо через поступки героя пьесы проникать в его мысли, разгадать, что он при этом думал.

«Внутренний монолог» дает актеру возможность выразить в тончайших психофизических действиях самые глубокие и скрытые мысли образа, найти искреннее выражение чувствами действующего лица. И, понятно, этот «монолог» нельзя

искать, не зная характера персонажа, его взаимоотношений со средой, мироощущения и мировоззрения.

Создание «внутренних монологов» помогает перейти от текста автора к органическому действию, соединить текст роли с действием в одно неразрывное целое. При этом важно, чтобы течение «внутреннего монолога» не прерывалось, существовало в собственном тексте актера и в тексте его партнера. Верно созданный «внутренний монолог» рождает верное действие при условии, что он выстроен в борьбе с воспринятым объектом. «Согла­шательский» - пассивный, констатирующий факты внутренний монолог не рождает действенного текста, текст не влияет на партнера, а звучит как собственное переживание актера, не связанное с партнером, звучит как бы вне борьбы с ним. Такой текст вял, зачастую вообще не слышен в зрительном зале. Говорить значит действовать, указывал актерам К. С. Станиславский. «На сцене не должно быть бездушных, бесчувственных слов. Там не нужны безыдейные, равно как и бездейственные слова. На подмостках слово должно возбуждать в артисте, в его партнерах, а через них и в зрителе всевозможные чувствования, хотения, мысли».

Итак, «внутренний монолог» должен быть «горячим», т. е. задевать «душу» актера, вызывать чувства и переживания сугубо близкие, личные. В этом помощник - эмоциональная память. «Долговечность» внутреннего монолога зависит от того, насколько развита и натренирована фантазия, воображение и умение концентрировать внимание на внутреннем объекте.

Если от этого общего положения о «внутреннем монологе» перейти к «зверью», то под внутренним объектом у «зверя» я подразумеваю «мысли» его. Приведу пример.

*Пример.* Студент — «большаясобака» сидит у конуры и грызет кость. Разумеется, как будто. «Кость» - большая палка - не дается ему. Задача собаки - разгрызть кость, собака голодная. Здесь на помощь приходит эмоциональная память, ибо студент в жизни, как человек, справлялся с костью, знает вкус и запах ее. Вот монолог находящегося в «шкуре» собаки: «Какая хорошая кость, как пахнет вкусно — съем». Пробует погрызть, кость-палка ускользает, так как у собаки нет пальцев, а «лапы» по удерживают её. Возникают «мысли»: «Не даешься, ускользаешь, хочешь убежать? Ничего, справлюсь. Зажму лапами и буду глодать». Долго возится с костью, наконец, приспособившись, начинает «грызть».

Звуки, которые издает студент, свидетельствуют, что во внутреннем монологе он получает удовольствие, вспоминая ту кость, когда, как человек, ел за обедом. Вкусно пахнет мясом, аппетит повышается... Для того, чтобы приступить к построению внутреннего монолога «зверя», надо провести очень большую предварительную работу, которая начинается еще в общении с предметом и продолжается в процессе тренировки фантазии.

**Жизнь тела**

*«Когда вы с помощью систематических упражнений привыкнете, полюбите и начнете смаковать ваши действия не но внешней, а по внутренней линии, вы познаете, что такое чувство движения и сама пластика»***21)***.*

**21)Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч. 1. М.: Искусство, 1951. С.462.**

Пластика - это линия непрерывного движения от внутренней жизни к внешней и от внешней к внутренней.

Актер должен уметь ходить, сидеть, жить, есть, одеваться так, как это делал бы герой, образ которого ему предстоит воплотить на сцене. Нет ни одного сценического положения, где линия внутреннего действия не была бы связана с рядом физических действий. Найти и установить эти действия во всей пьесе для своего персонажа — сложная задача.

К. С. Станиславский рекомендовал искать действия, раскрывающие типические черты характера, выявляющие мировоззрение, идеи, чувства, мысли. Надо, советовал он, не рассуждать о том или ином характере персонажа, а, определив основные черты характера, искать их в действиях и поступках данного персонажа, в логике этих действий и тренировать их в своей творческой, актерской практике. Это и есть основная работа над образом: «научить себя как художника сцены совершать действия, свойственные логике действий вашего персонажа, и тренировать, воспитывать в себе эти действия».

При определении жизни тела важно ничего не выдумывать, а стараться понять внутри себя желание выразить мысль пластически. Всякая мысль имеет ритм — свое биение сердца и свое пластическое выражение, настолько точное, что непосвященный, взглянув на пластический рисунок мысли, может понять ее смысл, эмоцию и взволноваться ею.

Уметь от простейшей задачи выстроить жизнь тела — такова цель, которой студенты стремятся достичь на первом курсе. Как же это происходит в «зверье»?

«Зверь», как и человек, имеет свое положение тела. Походка, взгляд зависят от психофизических данных каждого живого существа. Во всем живом - сознательно или рефлекторно -происходят внутренние монологи. И очень важно воспитать понимание, что пока не исчерпано действие, положение тела менять нельзя. Ведь в театре актер проживает в определенной мизансцене, которая выстраивается режиссером в зависимости от событий и идей пьесы. Причем в этой заданной мизансцене одновременно могут проявляться несколько мыслей, и в зависимости от них надо построить жизнь своего тела, т. е. добиться внутренней и внешней выразительности. Вот почему столь не­обходимо еще на студенческой скамье умение самостоятельно организовать собственное тело, свой внешний рисунок роли. Другими словами, речь идет о том, чтобы привить будущему актеру навык самому находить выгодное решение своей внутренней и внешней пластики.

Было бы глубоко неверным сводить работу над «сценической наивностью» только к упражнениям типа «Зверье» - среди других можно назвать также «Цирк» и «Игрушечный магазин». Мы предполагаем эту работу много шире. «Сценическая наивность» - основа основ актерской профессии, и задача режиссеров-педагогов - постоянно развивать, укреплять столь важный элемент у всех будущих актеров. Надо прививать студентам сознание, что нельзя терять время в ожидании, когда тебя научат актерской технике, учиться этому надо самим и ежеминутно. Наша педагогическая задача состоит в том, чтобы понять природные данные ученика, помочь ему развить их, бороться с жизненными и театральными штампами, которые он приносит на школьную скамью. Иными словами, помочь познать свою актерскую природу, овладеть навыком наивно верить в предлагаемые обстоятельства, в логику жизни своего персонажа.

Навык быть наивным тренируется в комплексе с работой над другими элементами. Последовательность этой работы - от простого к сложному — намечается в первоначальных упражнениях на «фантазию». Элемент «фантазия», так же как элемент «наивность», тренируется в элементах «внимание», «освобождение мышц», «воля», с которых начинается воспитание актера.

Внушаем студентам мысль: что бы ни увидел, ни услышал, ни ощутил, стремитесь сопереживать, помочь фантазией перенести воспринятое на себя. Этому способствует «если бы». Правда, на первых занятиях теоретическое обоснование «если бы» не раскрывается — как об источнике действия о нем пока не говорится. Но постепенно воспринимая элемент «если бы», студенты действуют, не задумываясь еще о самом предмете, наивно доверяясь фантазии.

Чрезвычайно важно в этой связи с первых же уроков прививать воспитанникам действенную основу - «хочу понять», приучая их к поиску. Это означает также необходимость бороться с негативными заявлениями типа «не понимаю», как с формулой тормоза и безволия вредной для тренировки наивности. Формирование навыка поиска — «хочу» и «делаю», «иду делать дело» — одна из основ актерской профессии.

Начиная работу над упражнениями элемента «освобождение мышц», студенты наивно, с верой отдаются определению зажимов в теле и освобождению его от лишнего напряжения. Познавая собственное тело, они с верой и наивностью прислушиваются к себе, изучают себя, определяют, когда и сколько нужно затратить энергии и какие нужны мышцы для выполнения того или иного жизненного процесса. Такой «мышечный контролер» воспитывается в процессе работы наивно, бессознательно.

«Наивно верить» - вообще есть элемент бессознательной веры. Давая задание студентам и объясняя, как работать над телом, мы тем самым незаметно приучаем их быть наивными, внимательными и относиться с доверием к себе. Постоянный тренаж дает положительные результаты. Студенты, серьезно отнесшиеся к подобным заданиям, впоследствии долго сохраняют профессиональную веру и наивность.

Воспитывать радость, удовольствие — это воспитывать на­ивность. Только артист, обладающий сценической наивностью, способен радоваться всему, чему захочет, и видеть удовольствие во всем, за что ни возьмется. «Создает себе радость из всего, что попадется под руки» (К.С.Станиславский). Однако это не стихийный процесс самовоспитания.

Тренируя внимание и добиваясь, чтобы оно было не механическим, выдвигая задачи, которые вызывают ассоциации прошлого и настоящего, будят фантазию, педагог следит, чтобы рассказ студента был правдивым и непосредственным, интересным для него и для слушателей, увлекательным и заразительным. Только тогда утверждается вера, рождается подлинная наивность.

Большое значение мы придаем «сценической наивности» в упражнениях на публичное одиночество. С первых шагов обучения работаем над этой темой, где на глазах у зрителя происходит общение с предметами, начинается построение внутреннего монолога, без чего невозможны даже несложные действия с предметом. Наивно поверить в необходимость заданного действия, увлекаться им (играть) — один из важнейший моментов воспитания «сценической наивности». Чем дольше (по времени) студент может находиться в публичном одиночестве, тем вернее проявляются его наивность, вера и воля. Уметь продлить свое пребывание на сцене — значит уметь жить в своем вымысле.

По темам «Действие», «Если бы», «Предлагаемые обстоятельства» тренаж «сценической наивности» приобретает еще большее значение как глубокий процесс познания своей природы.

Весьма полезны упражнения на различное отношение к одному и тому же предмету. Изменение предлагаемых обстоятельств несет в себе изменение этого отношения. Здесь практи­ка подсказала, что раскрытие внутреннего монолога вслух дает возможность педагогу направить фантазию ученика должным образом, т. е. помочь ему поверить в вымысел, увлечься предметом и произвести какое-либо физическое действие с ним. Это, повторяю, можно сделать правдиво только в том случае, если студент будет наивно верить в свой вымысел.

Очень полезны упражнения на воображение и фантазию. Пьеса, роль — это вымысел автора, ряд предлагаемых обстоятельств, придуманных им. Подлинной реальности на сцене нет. Задача артиста заключается в том, чтобы вымысел пьесы превращать в художественную быль. Здесь приходит на помощь наше воображение, а правдивому воплощению вымысла помо­гает «сценическая наивность».

Поскольку воображение сопутствует всему творческому процессу, являясь его важнейшим возбудителем, «сценическая наивность» выступает основным звеном в цепи всего творчества. В связи с этим большое место занимает тренаж элемента воображения и фантазии. Здесь простор для развития и укрепления «сценической наивности». С помощью воображения мы внутренне перерождаем для себя мир вещей. Такое «перерождение» постоянно происходит на репетициях (выгородка делается из стульев, столов, ширм, но подразумевается, скажем, что стулья — деревья), причем вере в подлинность этого мира помогает именно «сценическая наивность».

Используя самые разнообразные упражнения для тренировки воображения и фантазии в реальной и условной плоскостях, мы постепенно подводим студентов к элементу «персонажа», т. е. развитию фантазии от своего имени, в предлагаемых обстоятельствах, сочиненных самим учеником. Он же становится основным действующим лицом в собственном вымысле.

Материал для подобных упражнений берется из повседневного жизненного обихода. Ставятся вопросы: где, когда будет происходить действие, почему вы здесь? Надо создать «прелюдию» к «почему», определить задачу и попытаться совершить, построить ряд последовательных логических действий мысленно, а затем рассказать об этом. Такой рассказ, вера в него невозможны без «сценической наивности».

«...Ни один этюд, ни один шаг на сцене не должен производиться механически, без внутреннего обоснования, т. е. без участия воображения. Каждое наше движение, каждое слово должно быть результатом верной жизни, воображения», -говорил К.С.Станиславский **23).**Эти рекомендации можно реализовать, если параллельно с другими элементами тренировать и «сценическую наивность». Иначе ни одно упражнение не выполнимо до конца в своей логической завершенности.

**23 Станиславский К.С. Работа актера над собой. Ч. 1. М.: Искусство, 1954. С. 95**

Чрезвычайно полезными оказались упражнения: «Я — сосна», «Я - рваный башмак», «Я - зеркало» и т.д. Студенты охотно на них отзываются. Это интереснейший, увлекательный тренаж. С учетом вопросов создается рассказ, который позднее переходит во внешнее существование. Выполнять упражнения типа «Я - предмет» целесообразно, когда развертывается элементарное построение внутренних монологов. Особенно яркие, эмоционально окрашенные рассказы от имени предмета рождаются у студентов, которые впоследствии обнаруживают широкую творческую палитру.

Другой путь тренажа «сценической наивности» — мысленное перенесение себя в незнакомые, не существующие сейчас, но могущие возникнуть в реальной жизни обстоятельства: скажем, поездка в Чили, полет в космос и т. д. В этих упражнениях важно, чтобы студент ставил в центре событий себя и рассказывал эмоционально, задевая собственное сердце, какие поступки совершил, почему и зачем. При этом дело педагога — следить, чтобы мечта развертывалась не «вообще», не приблизительно, а во всех подробностях, логически последовательно.

*«Если вы сумели поставить себя в центр вымышленных условий, если вы чувствуете себя находящимися среди них, если существуете в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начнете действовать от своего собственного имени, - говорил К.С.Станиславский, — то это называется на нашем актерском языке «я есмь»* ***24)*.**

**24) Станиславский К.С. Работа актера над собой. Ч. 1. М.: Искусство, 1954. С.79.**

Тренаж, о котором идет речь, является базой для упражнений, непосредственно приближенных к разделу «сценическая наивность». Фантазируя на «бездейственную» тему от имени предмета, словно от себя лично («Я - дерево», как называет К.С.Станиславский), студент наивно верит в собственный вымысел. Чтобы эти упражнения «Я — дерево», «Я — сторожевая башня» и т. п. носили действенный характер, надо помогать себе вопросами типа:

1. Как оказался здесь?
2. Где нахожусь?
3. Что вижу?
4. Что слышу?
5. Когда это происходит?
6. Зачем (цель) я здесь?
7. Чего желаю и жду от окружающих?

С освоением подобных упражнений задание расширяется. Пока «Я - предмет» рассказывает о своей жизни, «Я — другие предметы» и живые существа строят внутренние монологи в борьбе с рассказчиком. Эта увлекательная, полезная форма работы служит своего рода мостиком к более сложным упраж­нениям. «Я - предмет» породил этюды «Джаз» и «Магазин игрушек»; «Я — живое существо» — этюды «Утро на птичьем дворе», «На болоте» и т. п.

Следующий этап упражнений - «Зверье», о чем уже говорилось. Тут работа ведется тоже в нескольких направлениях. Продолжая совершенствоваться в групповом рассказе и не бросая наблюдения за людьми, студенты приступают к наблюдени­ям за животными и птицами. Цель — разгадать их живую суть через внешние проявления и попытаться «влезть» в «шкуру» зверя или птицы. Для примера укажем два упражнения.

*Упражнение 1.* Два петуха, молодых, задиристые, драчуны; а) предлагаемые обстоятельства: драка из-за зерна или курицы; б) характер петуха; в) зачем я здесь? откуда пришел? г) чего я вижу? д) что я слышу? е) что я делаю? ж) зачем и чего я добиваюсь от петуха-партнера?

*Упражнение 2.* Один — собака, другой — кошка; а) предлагаемые обстоятельства: сцепились из-за колбасы; б) каждый фантазирует: «я — собака», «я — кошка»; в) зачем здесь, откуда иду? г) что вижу, что слышу? и т.д.

Важно, чтобы, влезая в «шкуру» действующего лица, студент верно строил внутренний монолог - «думал» за кошку или собаку, отнюдь не допуская человеческих решений. Чтобы не разрушался мир «зверя», «птицы», надо проникнуть в суть этих живых существ, постараться понять их логику жизни. Внимание обращалось также на «глаз» персонажа — не только через тело, но и через «глаз» надо пытаться разгадать характер и «мысли» живого существа. Очень важны логика и последовательность «влезания в шкуры зверья». Необходимо приучать студентов вначале создавать внутренний монолог, затем выстраивать тело и наконец — действовать в этой «шкуре», а по окончании действия пластично, не сразу переходить от внутренних монологов «зверя» к своим, человеческим. Это прекрасный мо­мент тренажа внутренней пластики.

Такого рода упражнения могут быть представлены в разных предлагаемых обстоятельствах, при главенствующей роли метода импровизации. Приведу пример из практики.

Два студента получили задание: «Большая собака грызет кость у своей конуры, а голодный маленький щенок хочет по­лучить кусочек». Обе «собаки» так вошли в игру, что вызвали неослабный интерес у всего курса. Большая собака не давала кости, а щенок скулил, хотел есть. И вдруг студенты-зрители, не сговариваясь, поднялись с мест, каждый в своем характере влез в «шкуру собаки», и все вместе пошли отнимать кость... Пока внутренние монологи не ослабли, общее действие дышало правдой.

Однако и в этот период упражнения должны носить комплексный характер. Вот, скажем, план одного из уроков. Он включает в себя:

1) тренаж на освобождение мышц;

2) упражнения на ритм;

3) упражнения «Я — предмет», «Я — любое живое существо»;

4) показ домашних заданий «Птичий двор», «Скотный двор», «Зверинец».

И так из урока в урок. Студенты с актерской природой могут «проживать» в нескольких «шкурах». Увлеченность, работоспособность будущих актеров позволяет вынести элемент «сценическая наивность» на зачет в больших массовых этюдах.

Краткая характеристика этих этюдов представляет определенный интерес. Расскажем для примера об этюде «Птичий двор».

*Пример 1.* Студенты сидят полукругом к зрителю. Ширм нет. Последовательность действий:

Со своих стульев подымаются «петухи». Приспособили тело и за­мерли. Каждый строит внутренний монолог с учетом партнеров. На­чинается перекличка петухов, каждый опять-таки в своем характере. «Слетел» один из них, обошел «двор» — внутренний монолог по поводу дел на дворе. А на дворе прошла большая собака (студент с костью в зубах). Пересекла центр сценической площадки - направилась к конуре. Маленькая собачка, играя с носовым платком, голодная, приблизилась к большой. Спрыгнул со своего стула гусь и занял место около конуры, спрятал голову под «крыло». Селезень, за ним утка и утята друг за другом, «гуськом», обошли двор и вернулись на свои места. Расселись, занялись «делом». По дороге гусь и селезень «шипели», схватились и разошлись...

Далее события на птичьем дворе развертывались в следующих этюдах. Шмель (преобразившийся петух) жужжит и нападает на щенка. Тот бежит по диагонали сценической площадки и возвращается на место, спасшись от шмеля. Подлетая к каждой птице, шмель вызывает на бой - и каждый дает ответ. После этого шмель нападает на щенка, который играет с носовым платком и, скуля, убегает. Большой пес не уступает кости щенку (упражнение описано выше.) Гусь шипит и нападает на щенка, загоняя его на место, тот спасается на своем стуле, а гусь возвращается к своему...

Возможен далее такой, например, вариант.

*Пример 2. После переклички молодой петух опускается на стул, сидит и наблюдает все сцены птичьего двора, строя в борьбе внутренний монолог. Выходит, прогуливается, что-то находит. Старый петух взлетает на свое ,м стуле, приспосабливает тело и идет в нападение. Развертывается бой петухов. Их разгоняет индюк. Петухи взлетают на стулья, складываются и пластично садятся, доиграв роль до конца.*

Все участники этюда, сидя на месте, строят «птичьи монологи» в борьбе с происходящим на их глазах и оценивая все с позиций своих персонажей.

Такого рода этюды приносят много радостей участникам, наглядно раскрывая их творческие возможности, способствуя развитию «сценической наивности».

Практика показывает, что необходим и самостоятельный тренаж такого рода. Студентам вполне под силу самим разработать драматургию каждого этюда, натренировать момент перехода «от человека к зверю», осторожно влезая в его «шкуру» через логику тела. И научиться проживать в образе, прибегая к внешним ухищрениям, построив борьбу с другим «зверьем» и окружающим миром. Самостоятельная работа в этом смысле наиболее эффективна. Надо лишь нацелить студентов на по­следовательность вхождения в «шкуру» действующего лица, начиная с построения внутреннего монолога «зверя» и при­стройки тела, через само действие на сценической площадке, до возвращения на места и «снятия шкуры».

Важнейшее условие успеха - умение жить, действовать на сцене в образе «зверя», а не показывать его. Если вера нарушается, сохранять «шкуру» действующего лица и насильно внушать себе: «Я — такой-то». А в том случае, когда это все-таки не удается, поддерживать внешний облик персонажа и возвращаться на место, не разрушая формы до конца. Даже показанный каждым на первом курсе один «зверь» или «птица» помогают преподавателям выбирать в дальнейшем для них подходящий материал, реализовать все возможности воспитания актера.

Наиболее полно результаты работы над «сценической наивностью» проявляются в последней фазе занятий актерским мастерством, когда студенты подготовлены к тому, чтобы умело использовать этот элемент в актерской практике. Однако и далее требуется постоянный тренаж «сценической наивности», прежде всего делая акцент на овладении яркой характерностью, подвижности как внутренней, так и внешней, большей искренности, утверждении веры в предлагаемые обстоятельства. Вообще бросать начатое творческое дело чрезвычайно вредно. Небрежное отношение рождает привычку условно, поверхностно проживать в образе. Педагогическая задача — всячески удерживать участников этюдов в атмосфере веры, не позволяя разрушать ее. Тренаж «сценической наивности» находит продолжение в работе над литературным и драматургическим материалом на всех этапах освоения актерской техники.

**\*\*\***

Таким образом, можно сделать выводы, что последовательный тренаж элемента «сценическая наивность» развивает творческую природу, воспитывает волю, дает понять студенту, что он может делать на сцене, а педагогам позволяет яснее увидеть процесс формирования будущего актера. С первого года обучения, утверждая вкус, любовь к перевоплощению, пробуждая и шлифуя «сценическую наивность», мы закладываем основы его профессионального формирования и творческого становления.

*«Пусть сами артисты учатся смотреть, видеть, воспринимать окружающее их па подмостках и непосредственно отдаваться настроению, создаваемому сценической иллюзией. Обладая такой способностью и умением, артист сможет воспользоваться для себя всеми возбудителями, которые скрыты во внешней сценической постановке»***25)***.*

**25Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч. 1. М.: Искусство, 1951.**

Можно сказать, что «сценическая наивность» занимает наипервейшее место во всей актерской науке, является одним из главных элементов актерской техники, открывающей путь к раскрытию образа в процессе перевоплощения.

Природа человеческой наивности помогает будущему актеру обрести чувство правды и веры. Укрепляя наивность, мы формируем это важнейшее актерское качество.

Путем постоянного тренажа всех элементов системы можно развить заложенную природой наивность, т. е. умение поверить в любое обстоятельство сразу, без предварительной подготовки. Закрепить, натренировать для будущей актерской профессии эту детскую «чистоту души» — важная педагогическая задача.

Вместе с наивностью развивается качество сопереживания. В этом помогает тренаж эмоциональной памяти.

Натренированная «сценическая наивность» позволяет актеру пребывать в заданных предлагаемых обстоятельствах, жить в логике и последовательности своего персонажа, мыслить, чувствовать, совершать его поступки. Таким образом, создается та база, которая наполняет роль объемным содержанием и помогает актеру создать «жизнь человеческого духа».

В систему педагогического воспитания «сценической наивности» входит также тренировка стойкого внимания и наблюдательности. Необходимо, чтобы каждый из будущих актеров воспринял и закрепил умение проникнуть в суть явления, по­нять и раскрыть увиденное. Это надежный путь к осмыслению черт характера и поступков объекта, первоначальный подход к образу.

Большое значение имеет также воспитание «серьеза»,т.е. серьезного отношения ко всем проявлениям «тела» и «души». Тренаж «серьеза» — основы техники — надо поставить наравне с тренажем всех других элементов.

В комплекс занятий на первом курсе следует включить и воспитание у студентов «удовольствия» — т. е. умения видеть его везде, во всем (радостно наблюдать за товарищем, когда тот работает, и самому работать на сценической площадке с удовольствием). Без этого угасает сценическая активность, актер расслабляется мыслями: «мне это не надо», «мне это не интересно».

При работе над всеми элементами полезен метод импровизации.Особенно это относится к действиям в конкретных предлагаемых обстоятельствах, воображению и т. д. Такой метод дает положительный результат в развитии внутренней подвижности. А она проявляется в умении легко выстраивать нужный внутренний монолог, который порождает действия и рождает правду.

Раздел «сценическая наивность» - важнейший этап воспитания актера. Работа над ней закладывает базу будущего профессионального мастерства. Однако первым курсом эта задача, конечно, не исчерпывается. Чтобы сценическую наивность превратить в навык, ее надо тренировать каждодневно и на протяжении всех лет обучения.

В заключение отметим, что режиссеры-педагоги часто предполагают под сценической наивностью только работу над «зверьем». И работают над этим разделом всего один семестр, завер­шая его упражнением «Цирк». Практика свидетельствует, что такой подход ошибочен, ибо воспитание «сценической наив­ности» — это не только воспитание умения раскрыть характер и характерность, это путь к сопереживанию с персонажем в будущем, а на первых этапах обучения актерской технике — путь к овладению элементами системы Станиславского, утверждение актерской природы и ее палитры.

**Воспитание «сценической наивности»**

**на литературном материале**

Известно положение К. С. Станиславского — артист может переживать только свои собственные эмоции. Он всегда играет на сцене самого себя, но в разных сочетаниях, комбинациях, задачах. Душа изображаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из живых человеческих элементов собственной души. Следовательно, эту «душу» надо укреплять и воспитывать, имея в виду не только нравственно-этические задачи воспитания молодого поколения, но и сугубо профессиональную необходимость.

Рассмотрим, как решаются эти проблемы во II семестре на I курсе, закладывающем основы актерского мастерства.

**1**

Как уже указывалось ранее, система воспитания актера на протяжении всех лет обучения складывается, условно говоря, как бы из взаимодополняющих разделов: «Создание самого себя» и «Создание персонажа в себе самом».

**«Создание самого себя»** предполагает развитие и совершенствование человеческих качеств, превращение знаний в убеждения, укрепление активной жизненной позиции, на фоне чего происходит становление профессиональных навыков.

**«Создание персонажа в самом себе»** охватывает собственно развитие и укрепление дарования актера, включая овладение методом перевоплощения.

Продолжая рассматривать проблему воспитания «сценической наивности», мы сосредоточим здесь внимание главным образом на «создании персонажа в самом себе».

Уже в первых работах над литературным материалом каждый студент подробно изучает жизнь своего персонажа, через раскрытие его поступков проникает в его человеческую суть: определяет мировоззрение, жизненные позиции, характер и цели героя данного произведения. На этом этапе важно внедрить в сознание будущего актера, что не сюжет движет действие пьесы или отдельной сцены, даже самой малой, а борьба между людьми в этом сюжете. Необходимо воспитать умение не играть ситуацию, событие, а овладеть природой борьбы между людьми, которая рождает суть взаимоотношений и создает динамику развития сюжета. Чтобы понять эту природу столкновения людей в заданной сцене, где актер пробует свои творческие силы, необходимо овладеть методом исследования.

Отсюда явствует основополагающее значение осмысления идеи произведения и далее — идеи образа, которая находится в прямой зависимости от нее. Персонаж совершает тот или иной поступок в соответствии со своим мировоззрением, своей человеческой сущностью, жизненной логикой борьбы за свои интересы, за интересы коллектива, общества, в котором он живет. В зависимости от этого строится отношение героя с другим персонажем и их отношение к нему — что другие действующие лица думают о нем и как трактуют его поведение. Вот поче­му необходимо добраться до «зерна» человека-роли, проследить жизнь персонажа через все произведение, через все предлагаемые автором обстоятельства, которые являются сутью событий произведения.

В своем методе воспитания актера мы тренируем прежде всего такое умение скрупулезного изучения природы человека-персонажа. В результате складывается представление о герое: мировоззрении, характере, привычках, вкусах и т. д. Складывается, однако, не умозрительно: всякое представление надо проверять «жизнью», т. е. в самой жизни отыскать подобные явления, проникнуть в них и примерить все это на «себе». Мы рекомендуем ученикам анализировать любое явление, любой поступок только умом, но тренируя одновременно процесс сопереживания, который развивает и укрепляет волю, веру, эмоциональность и сценическую наивность. Подобная практика рождает профессиональную внутреннюю подвижность и легкую возбудимость.

Творческие принципы школы Малого театра — это создание на сцене «живого человека», «жизни человеческого духа». Главное — показать то, что обычно не замечается, показать человека, его поступки «изнутри», чтобы зритель узнал себя или своего товарища, знакомого и т. п. Показать суть борьбы между людьми, вскрыть корни этой борьбы. «Пойти поверху — значит обескровить явление. Необходимо приучить студента к скру­пулезной, глубинной работе. Борьбу между людьми раскрыть как значительную и содержательную; из „пустяков" сделать содержательное» (Л. А. Волков).

Это тонкий процесс, основанный на умении действовать «от себя», от своего «я», совершая простейшие действия от собственного имени. Поверить, что это «мое», «мой поступок», «я его совершаю», помогает сценическая наивность. «Технологически» такой процесс складывается, во-первых, из способности найти в себе схожие черты, близкие к характеру и поступкам персонажа. Во-вторых, он включает «выращивание» в себе пер­сонажа, т. е. умение отобрать нужные черты и тренировать их таким образом, чтобы «вжиться», влезть в «шкуру действующего лица».

Когда мы говорим о соответствующем тренаже, то имеем в виду тренаж не только на сценической площадке, но и обыденной жизни. К примеру, студент, репетирующий героя в водевиле П. Каратыгина «Чудак-покойник...», обладает пессимистиче­ским складом характера, ноющей интонацией и может нести это в работу над образом, что противоречит персонажу, который весел, верит в будущее. Следовательно, такому студенту важно преодолеть в борьбе с самим собой внутренний настрой. Он по­лучает задание повседневно следить за собой и жестоко бороться против собственного «нытья» в любых проявлениях. Если персонаж по природе своей жизнерадостен, исполнитель обязан также быть жизнерадостным. Этот тренаж начинается с момента, когда будущий актер утром пробуждается, завтракает, идет в училище, слушает лекции и т. д., вплоть до репетиции. Там, на репетиции, в сцене с другими действующими лицами, в за­данных предлагаемых обстоятельствах, в соответствии с идеей произведения, события и образа непосредственно проявляются отобранные черты. Исполнитель совершает поступки персона­жа, глубоко веря, что это и его поступки, его характер.

Другие же черты внутренней сущности человека-артиста остаются в запасе для иных ролей и в будущей практике «выдаются» по надобности.

Во II семестре на 1-м курсе, когда студент еще не полностью овладел этим умением (как и в III семестре), очень важно поэто­му работать над одной ролью, ибо речь идет об отборе и тренаже сходных с персонажем черт. Навык делать в обыденной жизни попытки жить жизнью своего героя, совершать поступки не только от своего, но также от его имени приходит постепенно, в процессе тренировок. Полезно, в частности, наряду с обиходным текстом, произносимым по надобности, вставлять в разговоры авторский текст персонажа. Подобная методика помогает находить органическое состояние в событиях пьесы, вживаясь в заданные автором предлагаемые обстоятельства.

К сожалению, в театральных училищах часто дают студенту именно на первых порах начального этапа обучения одновременно 2-3 работы, что естественно осложняет отбор и освоение необходимых характерных черт. На этом этапе ученик еще не выработал приспособление к параллельной работе, он не в состоянии «в самом себе» вместить два персонажа, отсюда путаница, творческие издержки.

Предлагаемая нами методика, проверенная многолетней практикой, позволяет избежать этих осложнений. Если, к примеру, в целях изучения природы будущего актера необходимо попробовать его в двух планах, то следует учебное время распре­делить на два периода. Сначала - работа над одним образом (скажем, сентябрь-октябрь) и соответственно зачет. Затем -работа над другим (ноябрь-декабрь), а в январе на экзамене, когда появляются уже определенные навыки, - возможность показа этих двух образов.

Подобную практику целесообразно распространить и на следующий семестр, начиная параллельную работу над двумя-тремя образами лишь с IV семестра. Это тем более обоснован­но, что по программе в V семестре закладываются дипломные спектакли, где также предполагается параллельная работа.

*Да сгинут навсегда со сцены пустой актерский глаз, непо­движные лица, глухие голоса, речь без интонации, корявые тела*

*с закостенелым спинным хребтом и шеей, с деревянными руками, кистями, пальцами, ногами, в которых не переливаются движе­ния, ужасная походка и манеры .*

Важным этапом освоения разделов «Создание самого себя» и «Создание персонажа в самом себе» является работа над воспитанием «нейтрального» тела актера, т. е. тела с организованной пластикой, тела без жестов (положение рук — вдоль бедер).

Задача педагогов-режиссеров состоит прежде всего в том, чтобы правильно определить природные данные будущего актера, помочь их развить и укрепить. А развить — это значит в первую очередь убрать все, что мешает организовать тело, сделать его свободным и «нейтральным», без жестов. Иными словами, решительно преодолеть устоявшиеся жесты, — к примеру, привычку держать руки в карманах или сидеть нога на ногу, при ходьбе беспорядочно размахивать руками, сопровождать свою речь жестом «вообще» и т. д.

Внешний облик и поведение во многом отражают внутреннее состояние людей. Мелкие, бессистемные движения свидетельствуют о потерянном душевном равновесии, о внутреннем беспокойстве и, напротив, внешний покой, собранность — о стабильном состоянии уверенности.

У человека уравновешенного пластика «нейтральна», спокойна, он обходится без лишних жестов. В минуту сильного волнения внешний покой нарушается, пластика становится беспорядочной. Каждому человеку присуща своя пластика, свои внешние особенности поведения и, соответственно, каждому персонажу - своя. Вот почему столь важна «нейтральная» пластика актера, чтобы не мешать внешнему выражению сущности образа, не «накладывать» на него собственную человеческую суть.

Итак, задача тут двуедина. С одной стороны, необходимо замечать непроизвольные, излишние, без надобности употребляемые жесты и убирать их. Другая сторона проблемы - воспитание у актера воли, без которой этот процесс не может быть успешным. Отсюда следует большое значение тренировки навыка замечать и отсекать беспорядочные жесты, а также укрепления волевого начала. В обычной жизни все имеют право на сомнения, актер в роли всегда должен быть прав, должен

чувствовать свою правоту: это база, на которой строится борьба с другими действующими лицами. Самоутверждение «Я прав» рождает уверенную пластику — спокойную, без случайных жестов, впечатляющую внешней правдивостью образа, которая выражает его внутреннюю сущность.

Подчеркнем еще раз: будущий актер прежде всего призван существовать, действовать, разговаривать без жестов, только тогда рождение жеста, необходимого в образе, произойдет органично, собственные жесты актера не закроют «игровых» жестов, выражающих характер героя.

Для воспитания «нейтрального тела» требуется постоянный самостоятельный тренаж ученика под неусыпным кон­тролем педагога. Речь идет, понятно, о контроле результатов, а не мелочной опеке, поскольку такой тренаж должен вестись не столько на уроке, сколько главным образом в повседневной жизни. Умение в обиходе говорить без жестов придает большую содержательность звучанию слова, ибо энергия, рожденная внутренним монологом, будет расходоваться лишь на мысль. Процесс должен быть доведен до бессознательного, механического. Речь идет о выработке навыка экономно, по надобности им распоряжаться, имея в виду любой жест, походку и т. п. «Умение экономно распоряжаться своим телом входит в актерскую науку» (Л. А. Волков).

**2**

*Доведи свое сорадование, сострадание, сочувствие до полного слияния с чужою душою, преобразись, превратись в того, о ком ты поешь или плачешь, и. все остальное приложится: ты найдешь и прекрасные образы, и мудрые эпитеты, и тонко изощренные ритмы.*

*У. Уитмен*

В работе над элементами «Создание самого себя» и «Создание персонажа в себе самом» большое место занимает тренаж «сопереживания». Такой тренаж - важный элемент воспитания «сценической наивности», которая помогает пережитое сочувствие превратить в собственное, подлинное чувство.

Мало быть внимательным, мало уметь наблюдать, надо при этом сопереживать с тем, что увидел или услышал. Не рассказывать, не рассуждать по поводу увиденного или услышанного, а отождествлять себя с человеком, который произвел впечатление, задел сердце. А это значит «приказать» сознанию искренне прожить его радостью, горем или другим чувством и мыслями. На что бы ни обратился глаз, важно заставить себя ощутить, почувствовать его состояние, разбудить собственные эмоции, внушить себе: «это - я», «это - меня касается, меня задевает за живое». Подчеркнем, что речь идет не только о «предумышленности», но и об умении возбудить свое живое, органическое чувство. Чтобы преображаться в различных людей или любое живое существо, надо накапливать все эти чувствования, хранить их в эмоциональной памяти, выдавая по мере надобности как материал для создания «человеческих душ, ролей, характеров, чувств и страстей». Такой материал К. С. Станиславский характеризовал выраженным в себе для роли, выплавленным в горниле собственных эмоциональных воспоминаний. «Они — лучший и единственный материал для внутреннего творчества».

Научиться оживлять эмоциональную память можно путем многих внутренних средств и возбудителей. Один из этих путей - глубокое изучение литературного материала, над которым работает студент, когда определяет идею произведения, логику поведения своего персонажа, вскрывая мотивы его по­ступков в различных предлагаемых обстоятельствах. При этом рождаются сочувствия, возникает процесс сопереживания, происходит естественный отбор характерных черт, эмоциональных выражений, сообразно с требованием автора произведения чув­ствования исполнителя сливаются с чувствами своего героя.

*«Как переработать в себе эмоциональное воспоминание свидетеля в переживания самого действующего лица? Последний чувствует, а свидетель сочувствует. Поэтому... надо сочувствие*

*превратить в чувство»*

*«При искании внутреннего материала следует пользоваться не только тем, что мы сами пережили в жизни, но и тем, что мы познали в других людях, чему мы искренне посочувствовали. Аналогичный процесс происходит с воспоминаниями, добытыми из чтения или из рассказов других лиц.*

*Эти впечатления приходится также перерабатывать в себе, то есть превращать сочувствие читающего или слушающего в свое собственное, подлинное чувство, аналогичное с чувством действующего лица рассказа. В процессе подготовительной работы над пьесой, литературным материалом это сочувствие нам надлежит превратить в собственное подлинное чувство человека-артиста»*

Отсюда явствует - и опыт это постоянно подтверждает, как важно будущему актеру накапливать путем наблюдений всякого рода сопереживания — эмоциональные чувствования, чтобы затем выдавать все это в форме искусства.

**3**

*Мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим, воображением, мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим жи­вые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица... Это большое творчество и подлинное искусство!*

*К. С. Станиславский*

Как же проходит процесс «переработки в себе чужого вымысла»? Покажем это на примере работы над литературным материалом - сценой из девятой главы романа Ф. Абрамова «Пути-перепутья», уделив особое внимание методу работы на пути к перевоплощению, в частности, построению внутреннего монолога, рождению действия и действенного слова. Мы считаем неверным бытующую в практике воспитания актеров точку зрения, что на первых порах работы над материалом авторское слово можно заменять своим, актерским словом — так, якобы, легче поверить в предлагаемые обстоятельства. Подобная практика приводит к отрицательным последствиям. Привыкнув легко обращаться с текстом, студенты на последних этапах работы с трудом используют авторское слово, засоряют его собственными репликами. Между тем на протяжении всей своей творческой жизни им придется играть пьесы по драматургическому тексту. Следовательно, терять время бесполезно нельзя. Пусть это трудно, но надо искать логику автора, написавшего именно такое слово, а не иное для характеристики конкретного персонажа, его мировоззрения, мыслей, поступков. Отыскать слова автора в самом себе - задача трудная, но выполнимая. Подменяя его язык, исполнитель подменяет и облик персонажа, задуманный и обрисованный автором. Это уже не герой Ф. Абрамова, а просто знакомый нам студент. О каком же процессе перевоплощения может тогда идти речь?

Отказаться от этой неверной практики тем важнее, что на обучение актерской технике отведено в театральном вузе крайне мало времени. Отсюда — необходимость сосредоточить усилия на воспитании навыка работы над текстом автора. Такой навык предполагает умение проникать вглубь литературного материала и находить корни рождения поступка, действия, слова, занимаясь только тем, что входит в задачу перевоплощения.

Здесь уместно напомнить, что до того, как начнется работа над литературным произведением, мы проводим со студентами длительный и объемный тренаж, рассчитанный на воспитание профессионального актерского качества - быть всегда в состоянии действенности, не оставаться внутренне нейтральным. Всякий выход на сцену должен быть «заряжен» действием и целью. Эта подготовительная работа проходит по всей цепи от упражнения до этюдов, в которых тренируется органическое действие. Для этого тренажа отводится много учебного времени, и лишь затем начинается работа над литературным текстом. Студентам предлагается мера исследования произведения, в одном из событий которого им следует прожить жизнью своего героя.

Приведем примерный план работы над романом Ф. Абрамова «Пути-перепутья» и событием, условно названным «Разрыв». Последовательность заданий выглядит следующим образом.

1. Прочесть трилогию «Пряслины», а также последний роман, завершающий это произведение - «Дом». Ф.Абрамовым показан большой отрезок жизни героев: от детства до зрелого возраста. По ходу чтения выписать поступки, совершаемые персонажем, и их мотивы. Что каждый говорит о людях, с которыми он сталкивается в событии «Разрыв», и что они говорят о нем во всем произведении?

Выполняя это задание, студенты накапливают много материала, у них рождаются впечатления, основанные на изучении произведения. Для этого важно, чтобы каждый не просто читал романы, а вскрывал при этом действенную суть поступков своего героя, примеряя их на «себя», находя черты, схожие с персонажем, в самом себе, старался отождествлять себя с героем и сопереживать с ним.

1. Определить, что привлекает исполнителя в произведении.
2. Раскрыть идейное содержание всего произведения и отдельно романа «Пути-перепутья» как его части.
3. Определить идейное содержание события, в котором предстоит проживать, его смысл в контексте идеи всей эпопеи.
4. Вскрыть идею образа и его логику поведения в событии.
5. Вскрыть взаимоотношения между персонажами.
6. На основе поступков осмыслить подробную биографию героя.
7. Определить, что хотелось бы сказать зрителю от имени персонажа и человека-актера.

Параллельно с выполнением индивидуальных заданий проводится подробный действенный анализ поведения всех героев, их взаимодействия.

Такая методика первоначального этапа изучения литературной основы роли рождает любовь к скрупулезной работе над ней. Причем прозаическая форма произведения открывает возможность пользоваться дополнительным материалом в отличие от драматургического, где обычно более ограниченно, подчас даже пунктирно вычерчены взаимоотношения и характеры. Наш подход позволяет составить более объемные и подробные характеристики героев, уяснить их мысли и мотивы поступков в событии. Таким образом легче определяется суть борьбы между ними. Студенты нацеливаются на углубленное изучение материала.

Чтобы познать жизнь и суть персонажа, надо учиться думать диалектически, сопоставлять его поступки с действиями других действующих лиц, ясно представлять основное содержание его натуры, его «тему». Это складывается в идею образа, которая находится в прямой зависимости от основной идеи произведения.

Когда накоплен необходимый для общения материал, целесообразно, по нашему опыту, посвятить ряд репетиций опре­делению природы борьбы и взаимоотношений между персона­жами. Этот процесс обычно протекает в форме коллективного обсуждения: студенты, каждый от собственного имени и имени своего героя, «строит борьбу» с другими участниками события, высказывая отношение к их поведению с позиций своего персонажа. Естественно, возникают взаимное несогласие, противоборство — точно так же, как это бывает в жизни. Каждый защищает себя, свой персонаж от «нападок» партнера. После нескольких репетиций наступает момент, когда грань между исполнителем и образом незаметно стирается. Студенты гово­рят одновременно и от себя, и от своих персонажей, без усилий, с полной верой в обстоятельства, начинают жить мыслями сво­их героев, высказываться на «их языке». Этот процесс очень ценен, ибо закладывает базу: «Я - есмь». В сознание твердо внедряется: «Я — Лиза», «Я — Михаил», «Я — Егорша»...

Важно, чтобы при таком тренаже студент прочно стоял на позициях персонажа. Например: действующее лицо — Михаил. Основная его «тема» — патриотическая сущность человека: «Что с Родиною сбудется, то и с народом станется». Быть честным, идти туда, где трудно, отказывать себе во имя блага других — идея его жизни: «Все надо делать по справедливости». Именно с этой нравственной высоты он рассматривает поведение Лизы и Егорши - справедливо ли они живут. Каждого разбирает в отдельности, определяя свое отношение к ним, высказывая мнение вслух. Естественно, при этом Михаил наталкивается на сопротивление и неприятие его пожеланий. Особенно со стороны Егорши, «тема» которого: «Рыба ищет где глубже, человек — где лучше», а идея образа — «На меня не рассчитывай». Такого понимания жизни Михаил принять не может, и между ними возникает борьба. С жизненным кредо Егорши не может согласиться и Лиза - его жена, чей нравственный принцип: «Все делать по справедливости», а идейное содержание образа: «Уж лучше не жить, чем жить не по совести» (тут «тема» и идея совпадают). Таким образом, каждый исполнитель имеет духов­ную опору, помогающую ему строить борьбу с партнером.

На этих репетициях исполнители укрепляют свою «внутреннюю жизнь» тем, что строят внутренние монологи, вслух думают о партнерах, вообще занимаются главным образом ими, а не собой. Так закладывается фундамент взаимоотношений между персонажами, действующими по формулам: «Чего доби­ваюсь от партнера?», «Как заставить его перемениться и выполнить мою волю?». В итоге студенты нащупывают природу борьбы, осознают логику взаимоотношений, и процесс «вживания» в образ, в душу своего персонажа развивается органично.

Этот процесс «вживания» в роль имеет под собой и мировоз­зренческую основу. Нравственные принципы Михаила и Лизы близки студентам; работая над образами, уходя вглубь материала, они укрепляют свои идейные позиции. Иное дело - исполнитель роли Егорши, он не может разделять нравственные принципы своего героя. Но такие, как Егорша, существуют и не исключено даже, что сидят в зрительном зале. Задача актера - раскрыть воочию, каковы они и, проживая искренне, убедительно в роли, разоблачить их человеческую нищету.

Все студенты в работе над этими персонажами обогащают, таким образом, представление о нравственных идеалах, гражданское самосознание становится социально богаче. Одновременно этот метод работы над ролью эффективно воспитывает профессиональные качества, в первую очередь — сценическую наивность.

Естественность, воплощенная в сценической наивности, способствует рождению в ходе работы слова, которым автор выразил суть взаимоотношений героев произведения — это слово становится для исполнителя своим. Если идти не по пути разного рода догадок и выдумок, а искать внутренние действия и конкретные «пружины» обстоятельств, опираясь на логику и последовательность поступков персонажей, их борьбы, то легко возникает слово автора - не придуманное и не затвер­женное механически, а найденное, открытое в процессе поиска, глубоко уходящее корнями в ткань произведения.

Однако, даже когда определены идея произведения, события, образы, взаимоотношения действующих лиц, перенести все найденное на сценическую площадку чрезвычайно трудно. Чтобы поставить работу на практические рельсы, надо событие, в котором живут наши герои, разбить на эпизоды. Каждый из них студенты должны прожить с такой подробностью и эмоциональной загруженностью, как если бы только он один и был сыгран. Почему на данном этапе ставится такое условие? Во-первых, у начинающих исполнителей нет опыта сыграть событие целиком, у них пока еще не установился навык всеобъ­емлюще владеть мыслью. Значит, в каждом эпизоде взаимоотношения исчерпаны «до конца». Во-вторых, в процессе борьбы важно научиться экономить свою внутреннюю энергию и на­капливать ее, чтобы в следующем эпизоде снова иметь материал для дальнейшего противоборства. Процесс накопления энергии от всякого столкновения с партнером, его «зарядом» становится «полнокровнее». Копить энергию — значит копить отношение к партнеру, насыщая собственный эмоциональный заряд.

Любой эпизод несет свою законченную мысль, являющуюся частью основной мысли (идеи) события. Завершается мысль и одновременно оканчивается эпизод. Исполнитель же с новыми силами, подкрепленными внутренней энергией, которая тесно связана с внутренним монологом, продолжает борьбу с партнером в следующем эпизоде. И так до конца события студенты постепенно «вживаются» в логику поступков героев произведения.

Остановимся в этой связи еще на построении внутреннего монолога. Проживая событие частями, мы создаем студентам условия для скрупулезного построения внутреннего монолога, который укрепляется, пополняется подробностями из эпизода в эпизод. В конечном счете, создается прочный внутренний фундамент образа, происходит органичное отождествление ис­полнителя со своим персонажем.

Построение внутреннего монолога — корень рождения ав­торского слова. Сначала оно выражает действенную основу взаимоотношений в момент столкновения и борьбы персонажей. Если правильно вскрыта мысль этих взаимоотношений и события в целом, то других, верных слов, кроме авторских, нет. Пусть их будет всего одно-два, но необходимых, помо­гающих прожить в заданных предлагаемых обстоятельствах.

Позднее, когда укрепляется процесс «вживания» в роль, естественно рождается и вся авторская реплика. Важно не торопить этот процесс, дать ему развиваться последовательно.

Как правило, на этом этапе работы часть авторского текста уходит во внутренний монолог. Он подготавливает рождение действенного слова, в котором заложена борьба с партнером. Внутренние монологи пробуждают действенную энергию, о чем уже шла речь выше, наполняя исполнителя мыслями персо­нажа и отодвигая мысли о себе-актере, о собственных делах, полностью переключают его на жизнь героя.

Реплика автора, уходящая во внутренний монолог, занима­ет по объему мало места во внутренней жизни персонажа: обрастая подробными мыслями, оно остается базой для воздействия на партнера. Повторим, что мы рекомендуем студентам в обыденной жизни вплетать в свою речь текст персонажа, чтобы ощутить органику чужого слова, сделать его своим. Одаренная часть будущих актеров легко и свободно идет на такие пробы.

Вернемся, однако, к событию сцены «Разрыв», которая воплощает кульминацию взаимоотношений Лизы и Михаила с Егоршей.

Чтобы осмыслить дальнейшее, надо кратко напомнить со­держание этой сцены. Михаил написал письмо в защиту не­справедливо осужденного председателя колхоза и ходит из избы в избу, собирая под ним подписи. У Дунярки он застает Егоршу и понимает, что тот изменяет жене — его сестре. Лиза, сестра Михаила, ждет прихода мужа. Уже поздно, ребенок спит. Она занимается хозяйством и думает о разлаженной семейной жизни. Возвращается Егорша, а вслед за ним приходит Михаил. Между ними вспыхивает назревший конфликт, который разрешается уходом Егорши из дома.

Работа над этой сценой велась у нас в двух сферах: за столом и вне репетиционного времени.

За столом она складывалась следующим образом. Накопив в результате разбора произведения обширный материал, студенты рассказывали о поступках, характере своих героев, отождествляя себя с ними. Затем с позиций персонажей высказывали мысли друг о друге, нащупывая природу их взаимоотношений.

Вне учебного, репетиционного времени, в обычной повседневности исполнители также стремились в максимально возможной степени и доступных формах строить отношения, исходя из жизненных позиций и взаимосвязей своих героев. Чтобы приблизиться к событию и персонажам, они в период работы над образами даже называли друг друга лишь по именам действующих лиц. При этом от педагога требуется поддержи­вать атмосферу сцены не только на репетиции, но и встречаясь со студентами во внеурочных обстоятельствах. Происходит своего рода общая «игра», участники которой испытывают удоволь­ствие, легко перенося персонажные взаимоотношения в жизнь. В этой «игре» студенты наживают ежедневно персонажные черты характера, тренируют сценическую наивность.

Чтобы воспитать умение проживать каждое действие, каждую мысль до конца, целесообразно, как уже отмечалось, разбить событие на части, эпизоды. Эпизод дает студенту, еще мало искушенному в актерской технике, больше возможностей полнокровно, с глубоким содержанием исчерпать действие до конца и по окончании авторского текста еще жить накопленной энергией в преддверии нового эпизода. Речь идет, следовательно, о том, чтобы не играть событие «вообще», а логически подробно, последовательно, шаг за шагом выстроить его «изнутри».

Наша методика воспитывает один из главных професси­ональных навыков — умение думать на сцене. Это актерское качество особого значения формируется сначала в упражнениях на общение с предметом, а затем с живым объектом. Умение думать не о себе, а о партнере (даже если этот партнер - предмет) дается постепенно, в ходе каждодневного тренажа. Сначала студент искусственно заставляет себя думать в заданном направлении, потом, когда этот процесс превращается в навык, испытывает удовольствие от содержательного органи­ческого пребывания на сцене, чувство свободы «души» и «тела». Он уже все время занят своим партнером, текст рождается правдиво и убедительно не только для партнера, но и для зрителя.

Если текст звучит фальшиво или «о себе» и не «цепляет» партнера, мы просим «раскрыть» внутренний монолог, произнести его вслух. Обычно исполнитель сам «ловит» себя на «переживальческих» нотах, когда внутренний монолог направлен не на борьбу с партнером, а к собственным переживаниям, и в таком случае, как правило, не достигает сознания партнера, а, стало быть, зрителя. Возникает так называемый «бормотальный реализм», т.е. текст нанизывается на «переживания», но не на действие. Действие рождается же только на основе и в результате борьбы с партнером, когда содержание внутреннего монолога направлено в его сторону. Поэтому мы терпеливо учим студентов затрачивать определенную энергию, чтобы «по­пасть в партнера»: «прицелиться», «выстрелить» и проверить «попадание», а если необходимо, то «добавить заряд» до результата, заставив партнера выполнять свою волю.

Итак, разбивая событие на эпизоды, исполнители подробно и скрупулезно выстраивают свою внутреннюю жизнь, рождаю­щуюся на базе взаимоотношений с партнерами.

Разберем, как реализуется сказанное, на примере работы над сценическим воплощением события «Разрыв».

**Эпизод первый**

***Лиза.*** — Одна на сцене. Ждет Егоршу, который, по ее предположению, находится у Нюрки. Чтобы заполнить ожидание, развешивает белье, принесенное с улицы. Обида заставляет ее убрать нее со стола, накрытого для ужина. Собирая, прислушивается к звукам в сенях и на улице. Возникает знакомая зрителю атмосфера ожидания близкого человека. В «душе» актрисы происходит внутренний монолог, непрерывно именно он диктует внешнее поведение исполнительницы: то к окну подойдет, то к двери, то выглянет в сени... Так возникает масса незапланированных нюансов. Содержание и направление внутреннего монолога строится на базе мыслей о поведении мужа: «Его надо направить на истинный путь. — К семье».

**Эпизод второй**

***Егорша.*** - Вошел, хлопнув дверью, и, не глядя на Лизу, повесил кепи, сел за стол. Внутренний монолог развивается в таком направлении: «Вопросов не задавать, а то уйду совсем, давай есть». У Егорши накопился протест против жены, которая хочет жить по совести. Он посмеивается над такой психологией: «Не читай нотаций, надоело. Хочу свободной жизни. Не смей вмешиваться». Этот монолог выражает «глаз».

***Лиза.*** - Оценила его поведение и «глаз» (душевный настрой) мужа. У нее выстраивается новый внутренний монолог: «Хорошо, накормлю, но терпеть не буду». С шумом ставит она тарелки, еду; ее поведение заряжено действием: «Ешь, потом поговорим».

Е г о р ш а. — Оценивает эти резкие действия. Во внутреннем монологе он продолжает борьбу с ней: «Не ершись, а то уйду совсем. На меня больше не рассчитывай». Ест.

***Лиза.*** - Поведение Егорши вызывает у нее протест, обо­значенный словами автора: «Опять к Нюрке ходил?» — протест, заряженный действием: «Смотри, пожалеешь!»

***Егорша.*** — Слышит угрозу в вопросе Лизы. Его действенный внутренний монолог развивается в направлении: «Не гро­зи», и рождается авторский текст: «Михаилу будешь жало­ваться?»

**Эпизод третий**

**Михаил. -** Входит без стука. Оценил атмосферу — видит двух врагов, между которыми вот-вот вспыхнет ссора. Внутрен­ний монолог выстраивается у него в направлении: «Не по совести живешь, Егорша. В обиду сестру не дам».

По развитию действия в произведении Егорта до прихода Михаила ударил Лизу. Михаил слышал плач, крик в избе. На одной из репетиций мы попробовали в порядке импровизации создать атмосферу сцены по-автору. Егорша накапливал желание избить Лизу, а Лиза — желание наказать мужа. В процессе борьбы родился «глаз» и органично прозвучал авторский текст, который привели выше.

Ощутив природу взаимоотношений, студенты легче проживали сцену. Каждый в этой пробе жил тем основным, что определяло человеческую суть создаваемого им образа: Егор­ша — «На меня не рассчитывай»; Лиза — «Уж лучше не жить, чем жить не по совести». Эти взаимоотношения явились стерж­нем всей сцены.

***Егорша.*** Враждебно встретил Михаила. Текст авто­ра: «У меня не постоялый двор, чтобы ломиться „средка ночи", - явился направлением внутреннего монолога. За ним естественно последовала новая реплика — уже вслух: „Можно, думаю, и до утра подождать", заряженная действием: „Уби­райся вон!"».

***Михаил.*** - Услышал стремление Егорши, чтобы он ушел. В результате родился протест против Егорши, направление внутреннего монолога тоже заряжено действием: «Не ершись».

Часть авторского текста ушла в монолог, и на основе всего этого родились авторские слова: «Я думаю, мы еще без докладов».

***Лиза.*** - Увидев, что они готовы сцепиться, перевела внимание Михаила на Егоршу. Действенный внутренний монолог заполнился текстом автора: «Неуж брату родному спрашивать, когда к сестре приходить?» Родилась другая часть авторского текста, заряженная действием, - «Полюбуйся: Только что за порог родной перевалил».

***Егорша.*** - Видя, что Лиза берет Михаила в союзники, решил сразить его. На базе авторского текста возник внутренний монолог: «Я в указаниях не нуждаюсь, не забывай склада» (где они подрались несколько дней назад). «Ты - контра, подбиваешь людей к предательству». И родился заряженный действием «берегись» авторский текст: «А писем в этом доме не подписывают, потому что в этом доме с Советской властью живут!»

***Лиза.*** Видя, что Михаил и Егорша готовы завязать драку, бросилась между ними, развела их в разные стороны. Ход ее мыслей и поступок были продиктованы действием: «Опомнитесь». Она обратилась к Михаилу с авторским тек­стом, заряженным действием, — «Выкладывай: Какое письмо? Где оно?».

***Михаил.*** - Отошел от Егорши с внутренним монологом-текстом автора: «Кой черт, нельзя уж сказать, что белое - белое». Монолог породил действие: «Подписывайте», а вслух Михаил произнес авторский текст: «Читайте», и протянул Лизе письмо, вынутое из пиджака.

***Лиза.*** Взяла письмо и стала читать. Во внутреннем монологе она жила текстом автора: «'Коль уж и дельно — то все, каждое словечушко - правда». Такая оценка каждой мысли в письме пробудила действие, обращенное к Егорше: «Читай и подписывай». И оно зарядило авторский текст, направленный к нему же: «Все правда».

***Егорша.*** Услышал требование Лизы и, оценивая ее восприятие письма, по ходу решил: «Если Лиза письмо подпишет, уйду из дома. Хорошая причина для ухода. Пусть только попробует...» И текст автора зарядился угрозой: «Может, подпишешь?»

***Лиза.*** - Приняла вызов Егорши. У нее родился внутрен­ний монолог приблизительно такого направления: «Не грози.

Лучше уж не жить, чем жить не по совести», и последовал авторский текст: **«**Гще карандаш?»

***Егорша.*** - Все взвесил. Его внутренний монолог стро­ился в направлении: «Пожалеешь!», породив авторский текст: **«Не смей!»**

***Лиза.***- Подписывает письмо. Внутренний монолог выстраивается в направлении: «Надо поступать по совести. Я - права».

***Егорша.*** - На основе объемного содержательного моно­лога, который выстраивался в направлении: «Смотри, ухожу, больше не приду, подписала себе смертный приговор». Гово­рит словами авторского текста: **«Все! Ты не** письмо подписала, а свой смертный приговор». Поворачивается с действием «Прощай» и идет к двери с зарядом: «На меня не рассчитывай». В дверях останавливается и, уходя, выражает итог авторским текстом: **«**Раз тебе брат мужа дороже, с братом и живи».

Отношения с Лизой и Михаилом разорваны. Событие как бы завершилось, но энергия еще осталась и...

**Эпизод четвертый**

Михаил и Лиза остались одни.

***Михаил.*** - Чувствует свою вину перед сестрой. Внутренний монолог заряжен авторским текстом: «Что наделал, развел сестру с мужем; прости, сестра, не надо было тебе подписывать». Этот монолог породил другую авторскую часть текста: «Сестра, ты жизнь свою загубила».

***Лиза.*** - Ошеломленная уходом Егорши, слышит сочувствие брата, который просит прощения. У нее рождается внутренний монолог: «Не кори себя. Так все равно бы случилось, но я не могу идти против совести». И возникает действенный авторский текст: «Уж лучше не жить, чем жить без совести».

На этом событие «Разрыв» исчерпано до конца. Хотя брат и сестра вроде бы вместе, но, по сути, между ними тоже пролегла черта разлада. Михаил чувствует свою вину, а Лиза, хоть и уговаривает себя, что иначе поступить было невозможно, но понимает: муж ушел, жизнь переменилась.

Так заканчивается сцена, раскрывающая большую нрав­ственную тему борьбы за справедливость. Лиза и Михаил не могут кривить душой. Они совершают трудные поступки во имя

торжества правды — высокого морального принципа, который студенты утверждают в своем сознании.

Как показал многолетний опыт, будущие актеры обходят­ся в такой работе необходимым минимумом авторских слов, выражающих основу взаимоотношений персонажей. Большая часть авторского текста «уходит» в ткань внутреннего моно­лога, который играет ведущую роль в рождении действенного слова автора. Этот объемный, содержательный монолог напол­няет жизнь исполнителя на сцене не только в паузах текста партнера, но прежде всего - в паузах собственной реплики и по ее окончании. Содержание этого внутреннего бытия прочитывается в пластическом рисунке внешнего поведения - в мизансценах тела и жеста. Вера в предлагаемые обстоятельства вызывает правдивую, убедительную, эмоционально заряженную жизнь тела.

Подробный разбор методики работы позволяет обосновать ряд положений общего характера, определяющих роль сценической наивности в воспитании актера.

Сценическая наивность помогает студентам поверить чу­жому вымыслу и искренне зажить на сцене, пропустив через себя авторские предлагаемые обстоятельства. Она дает возмож­ность «переработать» в себе поступки героя, овладеть авторским текстом, вжиться в него психически и физически. И, таким образом, способствует рождению веры в процессе сопереживания.

Далее. Сценическая наивность - важное условие отбора сходных черт характера персонажа в самом себе, именно она «поселяет» героя в «душе» исполнителя и дает возможность зажить его жизнью.

Наконец, сценическая наивность влияет и на формирова­ние мировоззрения, воспитание нравственных принципов студентов.

Мы сознательно заостряем внимание специалистов на отборе элементов системы Станиславского при обучении актерского пополнения. Жесткий отбор этих элементов в вузовской практике необходим, поскольку времени на воспитание актера отводится мало, и важно заниматься прежде всего тем, что дает эффективные результаты.

Несмотря на сложность освоения авторского текста при работе над литературным материалом, следует ориентироваться именно на этот текст и не заменять его актерским. Ведь это магистральное направление воспитания актера, позволяющее овладеть искусством перевоплощения. Отсюда явствует, сколь важно внедрять метод исследования, приучая студентов к серьезной работе, постепенно тренировать логику и после­довательность раскрытия поступков персонажа — его идейную и человеческую сущность, ничего не выдумывая. Приучать на­ших воспитанников всегда искать верное действие, благодаря чему рождаются правдивое поведение на сцене и достоверное, необходимое, действенное слово. И главное - донести до их сознания: не следует ждать, когда вас научат, надо учиться самим развивать свою сценическую наивность - основу актерского таланта, источника творчества.

Чтобы убедительнее подтвердить этот тезис, сошлюсь на пример курса выпуска 1965 года, где при обучении студентов актерской технике ведущим направлением также было воспитание сценической наивности. Она входила обязательной составной частью в тренаж всех элементов «системы» Стани­славского. (Кстати говоря, на этом курсе успешно занимались И.Чурикова, ныне лауреат премии им. Ленинского комсомола, заслуженная артистка РСФСР, Т. Дегтярева, ныне лауреат Государственной премии, В. Еремичев, ныне заслуженный артист РСФСР, и другие, теперь уже известные артисты.)

Репетируя на II-м курсе роль Короля в «Звезде Севильи» Лопе де Вега, В. Еремичев перестал в обиходе здороваться со знакомыми, гордо шагая на улице и в училище. Поступили даже соответствующие жалобы на него со стороны педагогов. Мы просили не обижаться на студента и объяснили: он работает над образом короля, а король ни с кем не здоровается первым. Встречаясь с ним, студенты отвешивали поклоны, а он милостиво отвечал кивком головы. Соблюдая персонажные взаимоотношения, они вели себя как персонажи «Звезды...».

Мы зорко следили, чтобы тренаж персонажных черт проводился в высшей степени серьезно, не превращаясь в шутку. Студенты «вживались» в «шкуру действующего лица». К тренажу подключились воображение и фантазия самих исполнителей, в сознание прочно внедрялось: «Я - Король», «Я -Бусто», «Я - рабыня» и т.д. На экзамене было отмечено, что герои спектакля — живые люди.

Привожу этот пример в кратком описании, ибо подробное изложение опыта работы над образом в жизни выходит за рамки темы. Здесь важно лишь подчеркнуть ее значение как одного из методов воспитания сценической наивности.

Отметим, что одаренная часть студенчества, обладающая творческой природой актера, всегда с удовольствием идет на подобный тренаж. В период работы над литературными отрывка­ми, сценами драматургии, спектаклями мы даже называем их по именам персонажей, образы которых они создают, и другими способами стремимся держать в круге этих образов.

Конечно, могут возразить: «А как же быть с тренажем персонажных черт, если у исполнителя их нет?» Ответим на это: при распределении ролей надо учитывать природу студента-человека и не давать ролей на «сопротивление». Иначе придется терять время и силы, «вытягивая» то, чего нет в актерской природе наших учеников. Представление о творческих возможностях каждого мы получаем в процессе упражнений на «зверье». Студенты с одаренной актерской природой показывают много разного «зверья», что позволяет судить о широте диапазона и характере дарования ученика. Зная все это, можно направленно развивать природные данные, открывая новые грани актерских возможностей и, в конечном итоге, раскрывая эти возможности и резервы ему самому. Воспитание доверия к таланту, к собственной актерской природе - необходимое условие становления творческой личности.

**\*\*\***

Придавая особое значение сценической наивности, как важнейшему элементу мастерства актера, Волков, таким образом, считаем необходимым уделить этому первостепенное внимание в процессе обучения профессиональной технике уже на первом курсе театрального вуза. Работой над сценической наивностью во II семестре пронизаны все репетиционные занятия, с которыми органично связан повседневный тренаж в обыденной жизни, что помогает студентам быстрее овладеть умением «выращивать» в себе черты персонажей, влезать в «шкуру действующих лиц».

Анализ многолетнего опыта свидетельствует, что обоснованная здесь методика воспитания сценической наивности, центральным звеном которой является всестороннее и углубленное освоение элемента «сопереживания», позволяет студентам научиться через построение внутреннего монолога органично отождествлять себя со своим героем. При этом решающее зна­чение имеет, как мы показали, правильное раскрытие «темы» и идеи образа, сути взаимоотношений и борьбы персонажей, конкретного события в целом, что естественно рождает через внутренний монолог авторский текст, осмысленное и целесообразное действие.

Творческая база, заложенная благодаря развитию сцениче­ской наивности на первом курсе, служит основой дальнейшего плодотворного обучения актерского пополнения в вузе, дает студентам «ключ» к овладению всеми гранями профессиональ­ного мастерства. В то же время эта работа играет большую роль в идейном становлении будущего актера.

**Построение взаимоотношений**

**партнеров на сцене**

Работу над элементами построения взаимоотношений между двумя людьми можно начинать после того, как удалось наладить тренаж «тела» и «души», когда будущий актер понял, в чем суть отношений с предметом. Процесс повторения взаимоотношений с живым объектом лучше всего разделить на пять последовательных этапов:

**Первый.** «Борьба глаз» — накопление отношений к партнеру.

**Второй.** Рождение жеста в результате накопленного отноше­ния.

**Третий.** Рождение слова, когда «глаза» и «жеста» недостаточно для достижения цели.

**Четвертый.** Поиск истоков рождения заданных слов «А» и «Да» на основе накопления взаимоотношений.

**Пятый.** Живое восприятие партнера и построение борьбы с ним.

Вот как характеризовал Л. А. Волков каждый из этих этапов методики.

**«Борьба глаз» — накопление отношения**

**к партнеру**

Процесс воплощения своего желания начинается еще с работы над «телом». Достигнуто будет это желание или нет, главное — стремление к цели, пробуждающее состояние действия, борьбы. Тренируя актерское самочувствие: «Я — прав!», «Я - хочу!», «Я — добьюсь!», снова и снова добивайтесь выполнения своей задачи. Постепенно приходят умение повторять намеренное действие, проверять себя и убеждаться, что оно доведено до конца. Тут очень важны момент восприятия партнера, его мысли, освоение и понимание его желания. Все это - залог жизни на сцене.

Навык выстраивать в процессе борьбы действенный внутренний монолог на реплике партнера, в том числе - ив несогласии с ним, требует большой тренировки. Если студент выстраивает «холодные», «литературные» монологи, лишенные эмоциональности, педагогу надлежит немедленно остановить его, чтобы направить внутреннюю жизнь на подлинную борьбу с партнером. Главное здесь понять, чего хочет партнер и совпадает ли это с собственными намерениями, только тогда борьба будет рождать эмоции. Точный внутренний монолог есть кровь, ритм, биение сердца, наполняющее ответную реплику.

В жизни люди часто несогласны друг с другом, спорят, даже если их мировоззрения, жизненные позиции, взгляды совпадают. Отсюда наполнение внутреннего монолога на сцене обычно содержит отрицание - «нет!». Ибо борьба базируется на несогласии, когда один стремится убедить другого, заставить его мыслить по-своему и, таким образом, утвердить свое «я», свою правоту. «Я прав!» — такая позиция — основа построения взаимоотношений.

В каждом элементе («глаз», «жест», мизансцена, «словесное действие») надо «дожить» до конца, наблюдая, чтобы внутренний монолог ни на минуту не прекращался. Зорко следите и немедленно восстанавливайте его течение, даже когда предложенный текст в направлении борьбы с партнером кончился. Так закладывается умение «думать вперед», что необходимо при работе над любой ролью.

**«Думать вперед»** на сцене — значит вести за собой героя, который «не знает», что последует за следующей репликой, что он ответит, это зависит от мысли другого персонажа. Актеру известно все, что скажет он сам и что ответит партнер. Таким образом, актер ведет за собой персонаж, наполняя образ собственной «кровью», рождая действенное слово и заставляя партнера выполнить волю своего персонажа. Отсюда вывод: уже на первоначальных этапах обучения закладывайте навык «думать вперед». Ведь актерская природа развивается и тренируется постепенно и в самых различных упражнениях, будь то общение с предметом или живым объектом. Выстраивать логику жизни, сначала по собственному заданию, а в дальнейшем на основе литературного или драматургического материала, на­ходить ей внутреннее оправдание и обоснование, проживая в этой логике, — надежный путь к овладению искусством перевоплощения.

Все сказанное выше имеет прямое отношение к «борьбе глаз» - одному из важнейших элементов взаимоотношений партнеров. «Глаз» приходит на сцену первым и уходит последним. Через него проявляются внутреннее содержание человека, отношение к живому объекту и предметам. Пустой «глаз» - значит внутри пусто, нет внутреннего текста, накопленного го­рячим чувством, активной задачей. А ведь «глаз» тянет за собой и «тело».

Тренировать «глаз» - значит наполнять его содержанием. Старайтесь делать это еще в первоначальных упражнениях, до «предмета-объекта», внимательно следя за тем, чтобы «глаз» первым пришел на сцену (иными словами, в нем должно быть желание: «пойду и сделаю дело») и последним ушел, чтобы «глаз» оценил оставляемую площадку и переключился на сле­дующий объект. Вот тогда это будут приход не из класса, а из жизни и уход не за кулисы, а в жизнь!

Приведем для примера одно из упражнений волковской ме­тодики на «борьбу глаз» — накопление отношения к партнеру.

***Пример.*** *Двое должны встретиться на сценической площадке, ограниченной ширмами, — попробовать в процессе борьбы накопить отношение друг к другу до результата. Условие начала упражнения: без лишних движений, сидя на месте, придумать задачу, предлагаемые обстоятельства, т. е. основание, потому что в жизни всегда есть подлин­ные взаимоотношения между людьми. Затем встать, найти «глазом» одного из товарищей и вызвать на сцену побороться глазами, добиваясь от него выполнения своего желания. Найдя «глаз», с которым хотел бы «побороться», глазом же послать ему приказ: «Выходи, посмотрим, кто кого». Если за этим не следует отзыва, значит выбранный объект*

*высказывает нежелание откликнуться и даже протест: «Не приставай». Тогда первый, оценив сопротивление, усиливает воздействие - прибегает к жесту: «кивком» головы настаивает на своем: «Выходи, не трусь, поборемся». Партнер опять не соглашается, отвечая «глазом» и, может быть, «жестом»: «Отстань!» Тут на помощь «глазу» и «кивку» приходит «рука», которая манит с содержанием: «Иди, а то хуже будет». Партнер, оценив это, может среагировать па движение руки, восприняв ее содержание, и, в свою очередь, навязывает борьбу: «Иду, берегись, пожалеешь, что вызвал».*

*Встав с места и не теряя «глазом» друг друга, они идут с разных сторон за ширмы и, постояв за ними столько, сколько требуется, чтобы подумать про партнера, выходят на «сцену» (по надобности, когда готовы сражаться) с четкой задачей: к примеру, первый — «извинись», второй — «не придирайся».*

*Процесс накопления отношений начался еще до выхода на сце­ну с «глаза», увеличился с, «кивком», «рука» переполнила отношения, и оба вышли эмоционально заряженные взаимным неприятием и борьбой. На основании этого «подогретая» «душа» уже на сценической площадке повела за собой «тело». В результате «борьбы глаз» родилось какое-то движение или жест, и на этом упражнение не прекратилось. Оба противника, послав в последний раз «глазом» мысли партнеру, вернулись, за ширму, постояли ровно столько, чтобы оцепить прожитую сцепу, пошли на свои места, не отпуская друг друга «глазом» с мыслью: «В следующий раз подчинишься мне».*

Упражнение можно и не прерывать, ибо в результате накопления родились жест, а затем слово, мизансцена и т. д. Но Леонид Андреевич требовал от студентов подробно доделывать каждое действие, исчерпывать его до конца и только после этого начинать следующее. Родившийся жест - новый этап в построении взаимоотношений, содержащий свое воздействие, которое тоже должно быть исчерпано. Важно, говорил он, чтобы студент мог подробно ощутить на собственном опыте процесс накопления отношений через «глаз», чтобы «жест» рождался тогда, когда уже не мог родиться. Рождение «жеста» становилось, таким образом, новым скачком в этом процессе.

Разумеется, в упражнении допустимы любые варианты, подсказанные фантазией, внутренним монологом и основанные на оценке поведения партнера. К примеру, второй студент выходит на «сцену», чтобы просто победить вызвавшего или наказать его, заставив покинуть площадку. Главное, чтобы внутренний монолог и задача были эмоционально насыщены. Движения первого партнера можно разложить на ряд состав­ляющих в разных вариантах и проживать каждое отдельно Предположим, «глаз», «кивок», жест рукой с приглашением не помогли. Дальше не исключена такая, скажем, цепочка последовательных действий: шагнуть к объекту, еще шагнуть вплотную, взять за шиворот, поднять и т. д. Надо ничего из та­кой цепочки не пропускать, каждую часть проживать по линии действия, оценок и развития внутреннего монолога.

Это полезный тренаж рождения внутренних монологов простейшего типа. Тем не менее, монологи строятся подробно с оценкой поведения партнера, собственной задачи, а для того, кто потерпел поражение, и необходимости оправдать свои действия.

В таких упражнениях, советовал Л. А. Волков, обязательно следите за процессом накапливания взаимного протеста, желания каждого партнера добиться от другого выполнения своей воли. Внутренние монологи должны отличаться подлинностью чувств, рождая действие, ни в коем случае нельзя заменять их литературной основой — рассказом. Иначе никогда не удастся разжечь в себе протест против партнера. А для подлинности нужно, чтобы решение своей задачи вы базировали на знании характеров, поступков друг друга, что рождает эмоционально насыщенное взаимное отношение. Все это - - залог будущей успешной работы над ролью, когда придется по крупицам собирать в пьесе, что говорят там о герое и что он сам говорит о всех действующих лицах. Помните: без точного и подробного изучения человеческих качеств партнера успешно построить с ним борьбу невозможно.

Работа над «глазом» продолжается на всех этапах обучения будущего актера, вплоть до завершающих. Приведем в качестве примера репетицию сцены Татьяны и Полины из первого акта «Врагов» М. Горького. Еще до произнесения текста Л. А. Волков дает студентам задание «побороться глазами». Предварительно разбираются образы Татьяны и Полины, определяют их стрем­ления, зерно, характеры, взаимоотношения, т. е. что они думают и говорят друг о друге.

Вот некоторые варианты:

***Пример.*** *Татьяна думает о Полине: «Ограниченная, мещанка, читает лекции рабочим и ненавидит их, считает врагами. Завидует мне, ханжа, устраивает спектакли...» Задача по отношению к Полине — высмеять, показать ей самой, какова она есть.*

***Полина:*** *Ощущает отношение Татьяны, не любит ее, хочет, чтобы она уехала скорее. Задача: во всех встречах унизить Татьяну, ссылаясь на ее бедность: «Хорошо быть спокойной, когда у тебя ничего нет...»*

*Обеим исполнительницам предлагается «побороться глазами» с учетом содержания сцены и намеченных взаимоотношений, накопить взаимный протест и на следующем этапе работы насыщать этим протестом авторский текст. Любой звук, слово, фраза, мизансцена — все должно быть им пронизано.*

В результате такого тренажа, говорил Л. А. Волков, вы осваиваете построение внутреннего монолога и на его базе -действия, познаете суть эмоционального накапливания отно­шения к партнеру, рождение жеста, мизансцены, слова. Самый ответственный момент здесь — восприятие партнера, т. е. умение видеть его глаза, лицо, тело, понять его желания и выстроить с ним борьбу. А это облегчит работу над ролью, в ходе которой очень важно на самом деле разволноваться от «вида» партнера.

Рождение жеста - результат накопления отношений в «борьбе глаз».

Жест возникает в ходе «борьбы глаз» как продолжение внутренне накопленной жизни. Этот момент требовательного выражения внутреннего действия подчеркивает приказание подчиниться воле партнера.

Вот, скажем, двое получают задание пойти на сцену, «побороться глазами» с целью заставить партнера отвернуться. «Борьба глаз» продолжается до тех пор, пока в результате на­копления отношений не появится желание жестом подчинить непокорного партнера и добиться победы над ним. Например, он: «Отвернись!» Она: «Сам отвернись!» — разумеется, опреде­лив, зачем это нужно. Тут важно заострять внимание на том, чтобы во внутреннем монологе не было направления: «Я не хо­чу подчиниться». Это начало пассивное. «Сам отвернись» - начало психологической драки. И когда отношения накопились в такой мере, что невозможно их сдержать, рождается жест с содержанием «Вон!», обоснованный точным желанием и пониманием, во имя чего он делается.

Осознанность жеста предполагает умение сдерживать на­капливаемые желания и отношения до тех пор, пока это стано­вится невозможным. Пусть сознание фиксирует: «Хочу, не сдер­живаюсь, через „глаз" пойми и подчинись». Нарастает внут­ренний конфликт между «Хочу» и «Нет, подожди!». И как в наполненном сосуде последняя капля вызывает поток, так врезультате этого процесса возникает жест: ясный, целесо­образный, содержательный и законченный. Именно в таком смысле мы говорим: «Глаз» ведет за собой «тело». Следите, что­бы и после того, как жест снят, жизнь «внутри» продолжалась, т. е. жизнь в предложенных обстоятельствах.

Стержень такого тренажа - сознание правоты в борьбе и наступлении. Это качество надо развивать и укреплять, да­же играя человека, слабого духом. Не уступать: «Я прав, а не ты!» Благодаря умению «растравлять» свою «душу», становится органичным поведение «тела». Когда внутреннее содержание скудно, холодно, бедно, вяло и не хватает мыслей, чтобы за­полнить молчание, то жест не рождается, а если и возникает движение, то невыразительное, жест выглядит не законченным, случайным, мелким, «пустым». Отсюда ясен смысл положения: «Руки действуют не внешне, а от „нутра"».

Постоянная работа над «телом» требует отучить себя от случайных, безответных жестов и в жизни, разговаривать «без рук» в покое. Воспитание творческого покоя — один из путей к органическому взаимодействию «тела» и «души». Берегите все­гда накопленную энергию, расходуйте ее расчетливо и умело, не по мелким жестам, а сохраняйте для основных, «игровых».

Игровой жест - выражение мировоззрения, характера, всей человеческой сути персонажа, и он не может засоряться невыразительными движениями, выражающими состояние душевного непокоя самого актера. Когда работа над образом в спектакле подходит к концу, надо отобрать два-три, не больше, «игровых» жеста, которые родились в ходе этой работы, а остальные отсечь, что поможет выстроить точную пластику персонажа и сохранить внутреннюю энергию, расходуя ее по на­добности. «Высший пилотаж» актерской техники - это роль, сыгранная без единого жеста. «Глаз» в таком исполнении более действенен, слово звучит выразительнее и содержательнее.

Завершая работу над спектаклем и даже показав его зрителям, Л. А. Волков вновь возвращался к репетиции, тренируя навыки экономного жеста. В частности, успешно использовал следующую методику.

***Пример.*** *Студенты располагаются полукругом, чтобы видеть глаза друг друга, положив руки под себя, на стул. Предлагается проиграть спектакль, сидя на месте, без мизансцен и движений. Все внимание – непрерывному восприятию партнеров, построению внутреннего монолога и борьбы на основе вскрытых взаимоотношений, событий, сквозного действия и сверхзадачи*.

Такая репетиция, говорил Л. А. Волков студентам, дает возможность видеть и слышать каждого персонажа, даже того, с кем вы не сталкиваетесь в жизни пьесы, вырабатывать «глаз» на него и отношение к происходящему, наступает полная свобода «души» и «тела». К тому же, хочешь не хочешь, но приходится обходиться без жестов, а это тоже очень полезная наука.

**Рождение слова в результате накопленного**

**отношения к партнеру**

Четкость и выразительность в исполнении роли могут возникнуть лишь в результате логической последовательности, целесообразной и продуктивной жизни на сцене. Это относится не только к «глазу», жесту, но и слову, которое рождается вслед за ним как следствие накопления отношений и борьбы. Кажется, слово уже готово сорваться с уст, однако силой воли вы его сдерживаете, стараетесь «глазом» и жестом добиться от партнера повиновения. В это мгновение слово крепнет, наполняется содержанием, вызревает, чтобы после «выстрела словом» оста­лась энергия «доживать» в тех же обстоятельствах. Без этого ресурса энергии «глаз» не сможет еще долго и наполнено действовать.

Всегда ли именно такова последовательность: «борьба глаз» - жест - слово? Закона здесь нет, жизнь может дик­товать и иначе: скажем, после «борьбы глаз» рождается слово, а затем следует жест или мизансцена как усиление противоборства. Проверяйте свое поведение на сцене жизнью!

В момент рождения слова не надо торопиться произносить его вслух, выскажите сначала про себя, во внутреннем монологе, — тогда слово только окрепнет, зазвучит содержательно. Берегите слово, бросать его небрежно, болтать на сцене нельзя. Слово должно вытекать из отношения к партнеру и задачи, т.е. из требования к «противнику». Если это дошло до созна­ния, то в будущей работе над ролью вы сумеете сами себя контролировать: «Ничего не говорю, болтаю текст, не живу», и возвращаться мысленно назад, к истоку.

**Истоки и рождение заданных слов: «А» и «Да»**

Следующее упражнение по методике Л. А. Волкова состоит в том, что один студент говорит «А», другой — «Да»; они должны искать и найти истоки рождения этих слов.

***Упражнение.*** *Условие упражнения: у каждого из двух студентов своя задача, свои предлагаемые обстоятельства, в зависимости от фантазии и отношения к партнеру; разумеется, тот об этом не знает. Когда они встречаются в результате «борьбы глаз», рождается «А» и как ответ, в зависимости от содержания этого «А», — «Да» (тут нужны всякие творческие приспособления, кроме злости). Отвечающий на реплику «А» должен хорошо и на самом деле слышать, что за этим «А» стоит. Оценивая услышанное, он навязывает оппоненту свою волю, произнося «Да».*

*Это упражнение развивает способность слышать партнера. Ко­роткие «А» и «Да» могут содержать множество вариаций, причем для исполнителей особенно привлекательны именно моменты импровизации. К примеру, тот, кто должен произнести «А», пошел на сцену и стал ждать партнера, решив потребовать от него извинения за нанесенную обиду. Фантазия подсказывает, в чем она заключалась. Другой, который должен произнести «Да», намерен, предположим, потребовать признания вины за предательство. Через ширмы, соблюдая все условия предыдущих упражнений, относящиеся к «телу», он выходит на сцену. Партнеры встречаются, каждый требует от другого извинения сообразно нафантазированному - сначала молча, глазами, добиваясь от партнера результата, наконец, первый на основе накопления желаний произносит: «А». Его оппонент действует с позиций своих предлагаемых обстоятельств, но слышит вместо желаемого признания только «А», произнесенное с явным упреком. Следует его оценка, и рождается «Да», в котором партнер улавливает вместо ожидаемого «прости», скажем, насмешку. Оценил это «Да», тот встает и, высказав «глазом» все, что думает о своем визави, уходит.*

Разумеется, это лишь примерное изложение хода упражнения, в котором возможны множественные варианты. От педагогов требуется по ходу дела зорко следить за внутренней жизнью исполнителей, поправляя нарушения внутренней логики, которая сразу же проявляется во внешнем поведении. И при каждом таком случае начинать упражнение вновь, последовательно — звено за звеном - выстраивая активное существование на сцене.

Успех такого тренажа, подсказывал Л. А. Волков, во многом зависит от того, насколько вы искренни и правдивы, действуете ли с полной верой в предлагаемые обстоятельства. Главное — слушайте мысли партнера, поддерживайте органическое состо­яние действенности. Ни секунды бездействия! Поднимайтесь на сцену, чтобы ожидать партнера и побороться с ним, прове­ряйте: идет тот или нет? Проверяйте активной мыслью, при этом не должно быть «прогулочного» настроения, которое вызывает вялость, пассивный внутренний монолог. Ожидание - сложное чувство, состоящее из многих мелких действий. «Жду - слушаю: идет или нет? Проверяю: он или нет? Кто-то ходит? Не он. Смотрю на часы, но не просто смотрю, а с боевым внутренним монологом: „Опаздываешь! Ну, погоди, хочешь увильнуть? Боишься встречи со мной? Или думаешь, что иссякнет мое терпение, и я уйду? Не выйдет, возьму и сяду"». Садитесь, ждите, а монолог борьбы с партнером продолжается...

Когда актер смотрит на объект, зритель понимает, что этот объект ему необходим. Стало быть, и в нашем упражнении вам нельзя глядеть, скажем, в окно: из окна партнер не придет. Надо ждать его оттуда, откуда он должен явиться, чтобы не оказаться в положении «внезапно увидел» - это фальшь, это выдумано. Есть партнер, с ним предстоит встреча, и ждать его надо наме­ренно. На сцене ничего случайного быть не должно, все следует выстроить логично.

В любых предлагаемых обстоятельствах важно идти от человека, его поведения; по лицу, глазам, телу понять, чем живет партнер. Умение видеть и разгадать партнера тесно связано с пониманием намеренности всего, что происходит.

Добиться в этих упражнениях рождения простейшего действия, чтобы в будущем, работая над ролью, точно ощущать свое «я» с прибавлением качеств, данных автором персонажу. Активная позиция всегда находит выражение и во внешнем поведении, ибо физические условия создают определенный психический настрой. Проживая на сцене, нельзя быть физически нейтральным.

Общение — дело очень сложное, поэтому на первоначальном этапе, когда ведется тренаж его элементов, нельзя упускать даже малейшие подробности поведения, надо работать над каждым таким элементом в отдельности. Сердцевина этого тренажа — подготовка к бою с партнером, чтобы «хочу и зачем?» было ясно понятно в процессе общения.

В ходе борьбы партнеров старайтесь избегать игры эмоций, они на этом этапе обучения могут принести лишь вред. Тренаж «глаза» внутренних монологов, накопление отношений, постро­ение борьбы — все упражнения должны носить не пассивную, а действенную форму. Тезис желания, к примеру: «Я не хочу видеть партнера», надо превратить в тезис действия: «Я иду на встречу и потребую, чтобы он ушел». Если же эмоции воз­никают, то учитесь их прятать, не расходовать зря и насыщать ими отношения к партнеру, свою задачу.

Умение накопить такое отношение, желание чего-то добиться помогает расшевелить «душу», нацелить ее на действие. А чтобы приобрести умение быстро вспыхнуть, «загореться» и быть готовым к борьбе с партнером, надо тренировать внутренний конфликт в повседневной жизни. Это особенно важно для актеров, которые мало подвижны и недостаточно эмоциональны. О каких упражнениях здесь можно вести речь?

Возьмем простейшее: переставить стул с одного места на другое. Определяется задача — зачем переставлять стул, отсюда рождается внутренний конфликт между «нельзя переставлять» и «хочу переставить». Желание накапливается через постоянный отказ от его исполнения, «разжигается». Проживете этим хотя бы минуту — и расшевелите свой аппарат, если он «спит» или «ленится». Следите за целесообразностью поведения, это самое важное. Помните: играть благородно - значит играть «душой», а не ногами и руками.

**Живое восприятие партнера**

**и построение борьбы с ним**

Тренировка восприятия партнера и непрерывная борьба с ним - следующий этап работы над освоением элементов общения. Тут концентрируются умение, знание и творческие навыки, приобретенные на всех предыдущих занятиях.

***Упражнение. Упражнения*** *по-прежнему носят внешне простой, по насыщенный характер. Например, двум студентам дается задание: встретиться на сценической площадке, одному из них спросить другого, скажем: «Откуда ты сейчас пришел?» Тот должен услышать за словами скрывающуюся мысль, воспринять ее, оценить, а также оценить внешний вид партнера: «глаз», нее положение тела. И на основе своей оценки построить внутренний монолог, послать оппоненту встречное желание, поставив его в положение отвечающего (предположим:'«Сначала ты отвечай: откуда сам пришел?» — с определенным отношени­ем). Это заставляет партнера, в свою очередь, озадачиться. Происходит схватка; никто не покоряется, каждый на борьбу отвечает борьбой...*

В таких упражнениях, говорил Л. А. Волков, тренируется все пять стадий общения, закладывается понимание того, что «чистых» вопросов в жизни не бывает. Любой вопрос несет в себе предполагаемый ответ, это надо уметь слышать, чтобы понять, оценить партнера и, в свою очередь, на него воздействовать.

Осознание важности постоянно тренировать свои «уши» совершенно необходимо актеру. Слушайте, что говорят люди, что у них идет за текстом, — слушайте в семье, магазине, город­ском транспорте и т. д. «Услышать и увидеть» - особенность актерской профессии, которой надо овладеть. А для этого лучше всего без дополнительных заданий и понуканий выстраивать внутренний монолог по каждому случаю, пытаться эмоционально воспринимать увиденное и услышанное, оценивать, делать выводы, иными словами, из всего строить «спектакль».

**«Минутки» - тренаж**

**всех видов общения**

Эти упражнения называются так потому, что сущность их составляет целенаправленный тренаж всех видов общения в самое сжатое время. Упражнения основаны на простейших ситуациях, подсмотренных студентами в жизни и придуманных ими. «Минутки» используются как на первоначальном этапе обучения актерской технике, так и в работе над спектаклями.

Понаблюдайте внимательнее, требовал Л. А. Волков, за поведением людей. Столкновения их возникают на конкретных фактах, причем один, часто даже ничего на зная о другом, стремится навязать ему свои желания. Попробуйте в «минутке» воспроизвести, прожить также взаимоотношения, воспринимая партнера, стараясь услышать за словом, фразой его подлинное желание, увидеть «глаз», жест, мизансцену тела как внешние доказательства этого желания. И, восприняв, не соглашаясь, в свою очередь навязать партнеру собственную волю по принципу: «Прав я, а не ты!» Главное - понять мотивы, цель поступка и через это раскрыть характер человека. Пусть ваше впечатление не совпадает с его представлением о себе, тут важно как раз ваше восприятие со своих жизненных позиций.

Первоначально «минутки» на борьбу очень просты, к примеру, выраженную односложным диалогом: «Уйди» - «Сам уйди!» Это противоборство, естественно, продолжается до результата, с учетом опыта, накопленного в предыдущем подго­товительном тренинге (борьба «глаз», рождение жеста и т.д.). На следующем этапе студенты опираются уже на несколько исходных фраз, создавая маленькие, «одноактные пьески-ми­нутки». Причем именно в последней фразе должны быть заложены задача, желание, требование к партнеру, а предыдущий текст их подготавливает, рождая «сквозное» действие. В любой роли, наставлял своих воспитанников Волков, особое внимание актера должно быть направленно к тому, что делает его персонаж в последней сцене, совершая поступок, - именно он, этот поступок, выражает наиболее полно истинное стремление, которым живет ваш герой.

По сути дела, в «минутках», таким образом, раскрывается основное зерно методики работы над сценой, актом и пьесой, требующей от актера целесообразного проживания в роли. Они воспитывают, тренируют и укрепляют навыки воспитания на сценической площадке. Какой бы элемент «системы» Станиславского ни осваивался, этот процесс служит первейшим условием успешного тренажа. Ведь восприятие и отдача необходимы как база общения на сцене, без них не возникает «жизни человеческого духа» каждого из партнеров. Когда восприятие не освоено, они действуют сами по себе, а, стало быть, между ними отсутствует подлинная борьба.

Кроме становления восприятия, эти упражнения учат познанию характера, позиции мировоззрения самого исполнителя и его партнера, построению их взаимоотношений. Включая в себя встречу двух людей, раскрывают борьбу между ними - столкновение и результат. Рождают подлинное общение, когда партнеры на самом деле, ничего не придумывая, слышат истинное содержание и желания один другого. Благодаря всему этому укрепляется способность построения внутреннего монолога.

Развивая эмоциональное восприятие, «минутки» воспиты­вают стремление вникать в суть происходящего, видеть, слышать и понимать партнера. Позднее, работая над пьесами, вы найдете в них логическое обоснование всего действия на сцене, закрепляющее умение «жить тем, что есть», говорил Л. А. Волков. А ведь мы и на старших курсах училища и даже в театре часто сталкиваемся именно с неумением жить на сцене сейчас, здесь, жить происходящими событиями.

Приведем два примера из педагогической практики Леонида Андреевича.

***Пример 3.*** *Студенты репетируют сцену из «Врагов» М. Горького. Исполнительница роли Татьяны стоит у дерева; глаза ее устремлены в даль, в зрительный зал, а перед ней разыгрывается эмоционально насыщенная сцена. Однако для Татьяны практически не существует никого. Волков задает вопрос: «Чем вы живете?» Ответ: «Мыслями о рабочих». (Понятно, что в подобных случаях бывают отвлеченные от­веты самого разного характера.) Да, главное в пьесе — конфликт между рабочими и хозяевами. Но ведь на сцене нет персонажей из рабочих, кроме Грекова, есть Надя, Полина, Клеопатра, генерал... Отвлеченная внутренняя жизнь рождает пассивное поведение и пустой «глаз».*

***Пример 4.*** *В первом акте «Врагов» играется сцена Николая и Та­тьяны. Исполнители ведут роли вяло, не ощущается действительная жизнь, взаимоотношения. Снова Татьяне адресуется тот же вопрос: «Чем вы живете?» Отвечает: «Михаилом». Конечно, содержание акта включает многих действующих лиц — и Михаила, и рабочих, и Захара, и Якова, но ведь сцена-то идет с Николаем! И это с ним надо выстраивать отношения Татьяне, а не думать об ушедшем Михаиле! (Хотя, конечно, встреча с ним должна оставить определенное накопление - «базу» для построения взаимоотношений с партнером, находящимся на сцене.)*

Как видите, говорил Волков, эта Татьяна работает неверно, потому что первые ступени обучения не дали ей умения жить на сцене и прочных навыков построения взаимоотношений. Все это надо делать заново. Такое случается нередко: иные студенты выходят на сцену, не воспринимают жизнь и текст персонажей. Они не строят борьбу, потому что не сознают своей задачи, рассказывают о собственных внутренних желаниях, но не отвечают на вопросы: что мне делать с партнером, чего я хочу добиться от него? На сцене надо жить не отвлеченными, хотя и верными, представлениями, а происходящим в каждый данный момент.

Нацеливая на анализ мотивов поступков, «минутки» помогают разгадать их, отыскать в собственной природе и целена­правленно жить в образе. Такое умение включает в себя много компонентов: внимание, эмоциональную память, «веру и правду» и, конечно, основное содержание — действие, построение взаимоотношений с партнером. Тут очень надо спросить себя: «Что должен понять зритель из показанного мною?» — а, стало быть, и умение мысленно «посадить себя в зал». Это совсем не простое дело, если смотреть на него шире, то речь идет о философском обосновании каждого поступка, каждой сцены, чтобы простой материал был проникнут глубоким содержанием. Вот почему хочу дать совет: берите для «минуток» задачу, которая согревает эмоции, пробуждает ваш интерес и вызывает органическое рождение текста. Если возникает ощущение, что текста «не слышно», ищите причину, мешающую столкновению партнеров, во внутреннем содержании действия и старайтесь убрать ее. При этом вырабатывается умение угадывать желание партнера по глазам, а не по тексту.

В «минутках» заложено все, что есть в пьесе: событие, сверхзадача, сквозное действие, характеры персонажей, логика поведения и т. д. Это, можно сказать, пьесы в миниатюре. Приведем несколько примеров из практики Л. А. Волкова. Упражнение для двух студентов. (Оба пришли на сцену, чтобы сесть за стол и, скажем, готовиться к сессии.)

Первый: У тебя есть деньги?

Второй: Смотря для чего?

Первый: В буфет привезли пирожки.

Второй: А ну, пойдем!

Первый *(думает о партнере, исходя из заранее представленных взаимоотношений и, условно говоря, задачи* — *пойти в буфет поесть пирожков):* Денег нет, а спросить в долг нельзя, так как уже должен партнеру.

Второй *(внутренний монолог):* Странно он ведет себя, ка­жется не собирается заниматься.

Оба: оценивают «глазом» настроение друг друга, стараясь разгадать мысли. Молчат.

Первый *(внутренний монолог):* Согласись пойти со мной поесть пирожков. (И текст): У тебя есть деньги? (Действие: «Пошли!»)

Второй *(внутренний монолог):* Денег просишь? Не рассчитывай. (И текст): Смотря для чего? Слышит, что первый зовет куда-то. Действие: «Отдай сперва прежний долг».

Первый *(внутренний монолог на базе услышанного за текстом):* Денег не попрошу, не бойся, просто очень хорошие, вкусные, горячие пирожки. (И текст): В буфет привезли пирожки. (Действие: «Угости пирожком!»)

Второй *(услышал, что Первый голоден, а пирожки вкусные. Внутренний монолог):* Отдашь деньги в другой раз. Так и быть, накормлю.

Текст: А ну, пойдем! *(действие: «Идем!»).* Далее - оба: молчат, глядя друг на друга. Первый (внутренний монолог): Спасибо, ты добрый человек. Рассчитывай на меня всегда, я отплачу добром.

Второй *(внутренний монолог):* Не благодари. Когда могу,

делюсь. Пошли.

Оба уходят со сцены: впереди - Второй, а за ним Первый. Взаимоотношения исполнителей с самого начала в этом примере отмечены. Оба они прослушали и оценили внутренние монологи, благодаря чему и происходило возникновение текста. Подобные «минутки» проделываются до тех пор, пока студенты не освоят построение борьбы с партнером.

Для наших «минуток», указывал Л. А. Волков, требуется своеобразный текст: короткие, действенные, отточенные фразы, помогающие выявить взаимоотношения. Главное, чтобы события были закончены и выявился результат борьбы партнеров. Ведь даже, казалось бы, в малозначащей беседе, когда люди просто «поговорили и разошлись», все равно проявляется борьба мнений и есть тот или иной результат. Порой говорят про такие беседы: «пустая встреча», но каждый из партнеров выра­ботал в результате определенную позицию.

Заметьте, что фантазия в упражнениях работает не на пустом месте, а начинается с вопроса, заданного самому себе: зачем и почему? Вопрос — первый шаг поиска, он требует отве­та, дает толчок творческой фантазии. Умозрительные, «холодные» рассуждения по поводу событий и поведения партнера - очень милая зацепка для развития фантазии. Ищите внутреннее личное обоснование поведения, задевающее сердце, конкретизируйте поступки, определяйте на самом деле отношение друг к другу и фантазируйте в этом направлении, проверяя себя жизнью. Только так может быть отражен глубокий по внутреннему содержанию конфликт, раскрывающий линию каждого из партнеров.

Суть взаимоотношений, как уже отмечалось, обычно концентрируется в заключительных фазах диалога и борьбы. А значит именно финал окончательно формирует позицию исполни­телей. «Я прав!» - говорит каждый. Сознание этой правоты укрепляет целенаправленная фантазия, опирающаяся на природу поступков. «В чем я прав?» - вопрос, который должен постоянно звучать в завершении «минутки».

Создавая простейшие пьески, стремитесь в конкретных обстоятельствах из «пустяков» построить подлинное, содержательное общение — искать сложность взаимоотношений и материализовать их в действии. Как добиться, чтобы событие взволновало? Поиски тем для «минуток», коллективные и ин­дивидуальные пробы пробуждают эмоциональную память, помогают сфантазировать каждую фразу, переводить поставленную задачу на глубоко личное. Чтобы «зацепить» партнера, все средства хороши. Любое действие доигрывайте до конца в борьбе с партнером. И даже проводив его «глазом», всегда будьте внутренне готовым к продолжению. Повторю еще раз: связь с партнером — основа жизни на сцене.

Проделав упражнение (а в будущем проиграв сцену), тоже обязательно спрашивайте себя: получилось или нет? Аналитическое отношение к собственной работе помогает быть искренним, обнаженно «выворачивать» все душевные качества, таким образом, вырабатывать умения, профессионально необходимые для театра.

В каждом из многочисленных «минуток», предлагаемых студентами, советовал Леонид Андреевич педагогам, целесообразно менять партнеров. При столкновениях разных людей не пропадает свежесть восприятия, а заодно будущий актер постигает еще одну грань общения: различное отношение обусловлено разными партнерами. При обосновании даже одно­го события в зависимости от партнеров возникают своеобразные предлагаемые обстоятельства, по-иному раскрывается история жизненных взаимоотношений людей, поэтому одинаковый текст приобретает все новое звучание. Так яснее постигается суть построения борьбы.

Подлинный характер взаимоотношений лучше всего обеспечивается в хорошо знакомых студентам жизненных ситуациях. Ничего не выдумывая, рекомендую брать для «минуток» именно такого рода предлагаемые обстоятельства и на этой базе строить борьбу, используя синхронно возникающий текст. Однако нужна, конечно, и должна быть заранее сочинена прелюдия к создаваемому событию, что позволит пройти все стадии общения. Близость содержания «минуток» к жизни помогает тренировать состояние увлеченности. Степень профессионального таланта включает в себя умение верить в предлагаемые обстоятельства, как в действительность. Быть всегда увлеченным — значит научиться вместо «рядовых» чувств культивировать страсти. Наши упражнения развивают актерский «накал» и эмоциональность, они нацелены на борьбу с равнодушием и нейтральностью отношений, учат горячо принимать реплику партнера и отзываться на нее.

А главное, чего надо добиться в «минутках», - воспитание потребности действовать, готовности к нему и умения каждое дело доживать в творчестве до конца. Формула, которую я не престаю вам повторять и которой надо всегда руководствоваться, выходя на сцену, - «Иду делать дело. Хочу и делаю» - рождает действенное, правдивое состояние. Нацелив свое сознание на дело, вы ясно видите цель, точно строите внутренний монолог и диалог с партнером. Так закладываются основы профессиональной техники и тренируется природа актерских качеств.

*Глава 3*

**Принципы, заповеди, советы**

Основываясь на системе Станиславского и творчески синтезируя вахтанговские традиции, Л. А. Волков, как видим, шел в театральной педагогике путем своеобразным и весьма поучительным. Имея в виду ценность его опыта для современной школы преподавания актерского искусства, мы стремились в максимально возможной степени сохранить здесь собранный фактический материал, чтобы перед читателем предстал не пересказ, а прямой язык болконской мысли.

**Ни минуты жизни вне профессии**

«Вне профессии нет жизни, — считал Л.А.Волков, — всю работу над образом переносите в свою обычную жизнь». Такое «максималистское» требование было не просто педагогической дидактикой, а глубоко учитывало творческие возможности студентов. Особенно последовательно проводил он эту линию на курсе выпуска 1965 года, который дал нашему искусству известных ныне артистов - Т. Дягтереву, И. Чурикову, В. Ере-мичева, Г. Сизова, Б. Кумаритова и др. Покажем на примере этого курса важнейшие черты методики мастера.

«Актерская профессия - дело не шуточное, и тут надо бить наверняка!» - говорил Леонид Андреевич ученикам и предложил уже с III семестра идти сложным путем для определения степени одаренности и творческого диапазона каждого. «Бить наверняка» предполагало не просто наличие способностей, а глубокое проникновение в индивидуальную природу каждого будущего актера. Чтобы не ошибиться, Волков пред­ложил новую методику обучения профессиональной технике,

начав эту работу с внешней характерности. Такой педагогический путь, на первый взгляд, казался нерациональным, он расходился с традициями школы переживания, фундамент которой — рождение характерности в результате внутренней работы. Однако, учитывая возможности студентов, руководитель курса сделал упор на поиск правды образа и в ежедневных классных занятиях, и — параллельно — в самостоятельной их работе. «Да­вайте правду, правду и правду, — говорил он. — Убирайте ложь, правда сама придет. Думайте о психологической правде, о логике поведения, тогда ничего не надо выдумывать... Существовать реально — это удовольствие. Превращение неправды в правду есть творчество, и от этого вы должны получать удовольствие». По совету Волкова, педагогический коллектив курса расширил рамки учебного процесса, который стал складываться из двух частей: тренажа в классе и наблюдений за самостоятельной работой студентов вне аудитории в коридорах, столовой училища и т. д. Порой это приводило даже к курьезам. Так, один из студентов (В. Еремичев) ходил повсюду с гордо поднятой головой, едва отвечая незаметным кивком на привет­ствия. От преподавателей поступили жалобы: дескать, он ведет себя заносчиво. Волков просил временно не обращать на это внимания, ибо студент работает над ролью короля из «Звезды в Севилье» Лопе де Вега и стремится оставаться в образе.

Курс был захвачен увлекательной работой, ученики и в классе, и вне его старались выдерживать, «обживать» заданные рисунки своих ролей, отыскивая правду жизни. Заметим, что Волков сразу задал каждому рисунок внешней характеристики образа. И, отталкиваясь от этого, студенты проникали вглубь его содержания. Большинство выдержало ответственное испытание, за исключением немногих, которые впоследствии изменили профессию.

Однако это была не единственная методика, годная на «все случаи»: творческие задачи требовали гибкого педагогического подхода. Приступая к работе над «Мещанами» М. Горького, руководитель курса заявил, что теперь она будет построена совсем по-иному и предложил ученикам «идти от себя» — как известно, это сложнейшее положение в искусстве актера. Над чем бы студенты ни трудились — сценой, актом или всей пьесой, они должны были переводить жизнь персонажа в свою повседневную. Очень редко, но слышался протестующий ропот: «Неужели я всегда обязан так жить?» На что Волков отвечал: «Да, всю жизнь, а если не хотите или не можете, занимайтесь другим делом, наше требует полной самоотдачи, непрерывного вживания в заданный образ. „Влезть в шкуру" действующего лица не просто».

Умение сочетать жизнь и сцену, постоянно быть в кругу жизни своего персонажа, считал он, отличает в нашей профессии человека талантливого от просто способного. «Воспитывайте в себе это ценное, редкое качество»,- постоянно говорил профессор ученикам.

Работая над пьесой М. Горького «Варвары», педагоги и студенты «жили» в «городе Варвары». Педагоги обращались к вос­питанникам по именам и отчеству их персонажей, следя за тем, чтобы на любой вопрос следовал ответ в образе. «Надежда Поликарповна, — говорили к примеру, студентке Н. Кочетовой, -пожалуйста, пройдите в костюмерную, узнайте, когда примерка костюмов». (Она должна была идти туда в образе Надежды.) Или: «Сергей Николаевич (студент Б. Клюев), вы опять изволи­ли опоздать на 15 минут. Предупреждение для вас — последнее. Заниматься не будем». «Василий Иванович (студент С. Ремизов), вы обязаны следить за дисциплиной. Подайте рапорт в учебную часть на господина Цыганова». «Дорогой господин исправник (студент С. Барабанщиков), вы не в образе покло­нились. Поклонитесь еще раз. Каблуками пристукнули тоже не в образе, попробуйте снова — он же должен делать это с лихостью, раз хочет нравиться женщинам». И так далее.

Весь курс работал увлеченно, и спектакль удался. «Варва­ры» был последним спектаклем Леонида Андреевича, которым он завершил свою педагогическую деятельность в училище, по его выражению, «отданную зрителю».

**Не ждать, пока научат,**

**учиться самому!**

Это тоже слова Л. А. Волкова, выражающие одну из его творческих заповедей, обращенных к ученикам. Каждый день, -говорил он, — надо знать, что еще можно сделать, чтобы приблизиться к профессии. Безвольного актера быть не может. Чтобы родить новое лицо, нужна огромная воля: «Я должен это сделать!» Леонид Андреевич настоятельно требовал от студентов именно воспитания творческой воли: «Пойду на сцену ради конкретной цели».

Утверждение волевого начала в будущем актере составляет, по Волкову, грань педагогического процесса. С первых же уроков в классе были поставлены две ширмы, которые обозначали сцену. Еще сидя на месте, ученик должен был взять прицел на какое-то дело, к примеру - пойти на сцену научиться жонглировать и потом научить этому товарища. Естественно, тут нужно было мобилизировать свою волю. Внутренне осо­знав цель и живя этим, он шел за ширму, чтобы направить свою мысль («сделаю дело и уйду»), выходил, жонглировал и удалялся за другую ширму. Обдумав, успешно ли прошло дело, он возвращался на место, по дороге, если надо, подбадривал себя: «Ничего, сегодня не удалось, завтра получится лучше. Все равно научусь». Такой тренаж приносил хорошие

результаты.

«Актер, — считал Волков, — должен почувствовать в себе сильную натуру, заставить себя жить мыслью: „Буду воле­вым!"». А что это за процесс становления воли для исполните­ля? Волевой человек — значит в данном случае волевой «глаз». Как же воспитать «глаз», в котором есть содержание: «Я сильный?» Здесь важно видеть прямую связь с процессом создания внутреннего монолога. Когда Леонид Андреевич говорил «нако­пить глаз», он имел в виду накопление внутреннего монолога, который непременно отразится во взгляде.

Воля воплощается во внутренней организованности. «Актеру ошибиться нельзя, ибо он выходит на сцену один раз. Он должен быть организованным». Развивая эту мысль, Волков снова и снова наставлял учеников: «Важно научиться распоряжаться собой. Половина актерской работы состоит из самоопределения. Подобно тому, как другие художники преодолевают сопротивление материала: скульптор — мрамора, живописец -цвета, серости полотна, актер с волевым началом настойчиво „обрабатывает" себя. Знаешь, что надо делать, а не удается, - повтори, но преодолей безволие тела. Чувствуешь, что ошибаешься, - остановись и заставь себя сделать иначе, наметь дорожку, по которой пойдешь. Это и есть тренировка воли, внутренней организованности». Речь шла, таким образом, о ясной логике и последовательности поступков для выполнения любого творческого задания.

Подлинная организованность невозможна без серьезного отношения к делу: «Актер должен быть всегда серьезным. Преодолевать себя, делайте дело без улыбки, серьезно». Отмечая это, руководитель курса с первых же уроков объявлял жестокую борьбу с «улыбками», считая, что они разрушают внутренний «серьез», а следовательно и организованность. «Всегда контролируйте, почему вы улыбаетесь. Улыбка — это чаще всего от конфуза, надо избавляться от смущения». Он много раз возвращался к этой мысли, утверждая: «Актер должен быть серьезным, иначе трудно понять, кто улыбается — персонаж или актер?»; «Кто ищет содержательное, тот не смеется»; «Большой актер играет лучше, ибо он серьезен. Серьезность надлежит упражнять каждый день».

В ряд с этими необходимейшими качествами Л. А. Волков ставил еще одно: «Актер должен быть наблюдательным. Учитесь наблюдать, чтобы волноваться полученными впечатлениями и хотеть играть. Если наблюдать и анализировать материал наблюдения логически, этим актера не зарядить. На­до увидеть и захотеть сыграть, а фантазия подскажет вам, как именно». Увидеть, по его мнению, — значит родить живое отношение к объекту, услышать - воспринять мысли, которые идут от объекта в ответ. Для этого прежде всего необходимо организованное внимание. «Надо уметь разгадать маленький кусочек жизни. Угадать — в этом сила искусства. Наблюдайте без собственных переживаний, ибо они мешают наблюдению, а полученные наблюдения „прогоните" через свою душу. Попробуйте разгадать и проиграть это». И еще: «Актер должен вспыхнуть от материала, когда тот попадает ему в руки, приучиться думать сердцем... Ничего не выдумывайте, а наблюдайте жизнь и переносите ее на сцену».

В актере впечатляет уверенность — так Леонид Андреевич оценивал качество, которое тоже стремился развить в учениках. «Не нервничайте, тогда к вам будет больше доверия. Будьте убедительными, а не взволнованными. Актер должен чувство­вать себя правым, и это надо тренировать на каждом занятии, чтобы доказывать, быть убедительным не волнением, а мыслью, логикой».

Но всегда ли это возможно — чувствовать себя правым, если, скажем, создаешь образ отрицательного героя? — спрашивали студенты. «Актер всегда прав, — отвечал Л. А. Волков. -Даже играя отрицательный персонаж, надо считать себя правым, находить для себя оправдания. И отстаивать свою правоту все 100 процентов... Все отрицательные роли должны играться сугубо положительно, ведь в жизни отрицательные люди себя не рекламируют».

**Между актером и персонажем нет грани**

Руководитель курса постоянно подчеркивал: «Никаких переходов от актера к персонажу. „Серьез" актера углублен сосредоточенностью, искренностью, увлеченностью». И говорил студентам: «Как понять, почему персонаж ведет себя тем или иным образом? Для этого прежде всего важно осознать: кто я такой, понять природу персонажа. Иными словами, собрать конкретные качества, которые придется играть, знать, что о нем говорят другие герои пьесы и кто именно, ощущать это мнение, переживать его. Актер должен уметь волноваться мыслями персонажа, сделать его заботы своими, лично себя касающимися. Воспитывайте в себе умение мыслить в образе и все желания только в образе. И не только мыслить, но еще и способность себя проверить».

Каков же путь к такому умению? Волконские советы помогали им овладеть. «Разработав линию поведения персонажа, - говорил он, — нельзя играть, прежде чем не истолковать, найдя в простом сложное». Леонид Андреевич называл это «уговорить себя на роль», имея в виду воспитать нужные черты, — к примеру, чтобы у зрителя создалось полное впечатление о герое как об очень хорошем человеке. «Обнаружив сходные черты в себе и персонаже, культивируйте эти нужные качества до страсти в ежедневном, каждоминутном тренаже, уговаривайте себя: я - такой. Никаких переходов от роли к себе и обратно. Серьезно, углубленно, сосредоточенно, искренне увлекайтесь персонажным делом».

Разумеется, актер остается всегда самим собой. Тем более искренность чувств связана не только с его внутренним содер­жанием, но и с поведением. Л. А. Волков придавал большое значение в педагогической работе тому, как держатся, выглядят будущие актеры. Манеры поведения, которые критикуются в классе, он требовал убирать и в повседневности. Говорил сту­дентам: «Преодолевайте свои недостатки, вялую походку, сумбурные движения рук и т. д.» Подчеркивая, что скульптурность, укрупненность сценического поведения усиливают воздействие актера на зрителя, терпеливо разъяснял взаимозависимость внутреннего и внешнего содержания образа, углублялся в Детали. «Ощущение положения рук — признак душевного строя. Сложенные руки - руки без дела, без интереса - ничего не выражают. У актера, увлеченного ролью, руки не бывают сложены. Надо уметь владеть телом и свободно, по надобности им распоряжаться». Понятно, это касается не только рук: «Ходить вразвалку -- как правило, означает нести такую ма­неру поведения во все пьесы... Согбенная, угнетенная спина - не сценична. Помните: по взгляду, рукам, корпусу выдается сущность каждого человека. Вот почему актер должен быть свободным, мягким».

**Действие связываю с выстрелом**

Принцип убрать все лишнее - и воплощает такую самоорганизацию актера, которая помогает добиться до его глубинной природы, понять свое истинное «я» и уметь его отличать от «кого-то». Это сложный процесс отделения «алмаза» от «пустой породы», т. е. шлифовки актерской природы. Именно на этой основе — и только на ней — актер может выстраивать жизнь своего героя.

Л. А. Волков считал важнейшим делом на протяжении обучения в театральном вузе воспитывать у студентов умение «убрать лишнее» - все, что мешает, что «засоряет» живого человека в пластике и сознании. Иными словами, развивать внутреннюю подвижность таким образом, чтобы они могли без предварительной подготовки идти на сцену и делать свое де­ло. Руководитель курса предостерегал от «лишней нагрузки», приучал думать сиюминутными мыслями, которые рождаются на базе характера и целей персонажа. «Ничего не выдумывайте, — предостерегал он при этом, — принимайте обстоятельства, как они есть на самом деле». («На самом деле» было его любимым выражением, синонимом истинной правды жизни.)

Вот почему Л. А. Волков настойчиво требовал от каждого ученика знать и понимать взаимоотношения между персо­нажами. К примеру, репетируется сцена Михаила и Захара из «Врагов» М. Горького. Сцена «не идет», исполнители «про­говаривают» текст, от всего этого веет скукой. Чем здесь можно заинтересовать зрителя? Борьба взаимоотношений, суть которой - происходящее между двумя героями. «Откройте свои мысли, — просит Леонид Андреевич, — расскажите, о чем думаете». Оказывается, мысли их далеки друг от друга. Михаил живет тем, что завод надо закрыть и этим наказать рабочих, а Захар думает — надо дружить с ними и поступить так, как поступил он с крестьянами. Нет взаимоотношений — нет и сцены. Фантазии студентов, их размышлениям задается другое направ­ление, вытекающее из отношений партнеров, приблизительно таким образом:

***Пример.***Михаил к Захару: «Соглашайся, или я уйду из дела. Посмотрим, справишься ли тогда? Соглашайся, по твоей вине они так распустились».

Захар к Михаилу: «Не сгущай краски. Ты плохо говоришь. И (высмеивая испуг Михаила) не выдумывай: никакого социализма нет...»

Сцена, которая не получилась, обрела живую плоть.

«Долой прогулочное состояние, — говорил Л. А. Волков. -Действие сравниваю с выстрелом: прицел, выстрел, проверка!» И объяснял: «Надо натренировать органическое состояние действия, чтобы не быть нейтральным; это значит уметь все перевести на личное, очень личное. „Хочу понять" - не действие, вот „требую объяснить" - уже действие. Можно быть действенным на любом тексте и без него; главное зацепить ло­гику борьбы, а не самого текста».

Эти общие положения переводились неизменно им на язык профессиональной конкретики: «Помните, что вы выходите на сцену ради бурного, страстного столкновения. И, следовательно, у актера вместо чувств должны быть натренированы страсти. Чувство пассивно, а страсть - действие, она безудержно толкает к определенному результату. Как же разбудить страсть? Через целенаправленную фантазию, наивность и веру. Однако зря не горячитесь, она накапливается постепен­но — сначала попробуйте действовать спокойно и лишь потом заволноваться».

Современный театр — театр действия, а не переживания. Станиславский рекомендовал не заботиться о переживании на сцене, ведь люди в жизни скрывают свои чувства. В то же время Волков предупреждал: «Не бойтесь переживания, если оно рождается от фантазии. И тогда оно тоже служит дей­ствию».

**Что скажет зритель?**

Случается, что исполнитель не может определить идею, действие сцены или акта, свою конкретную задачу. «Посадите себя мысленно в зал и задайтесь вопросом: „Что увидит, что скажет зритель?" - предлагал Волков. — Раскрыть философию образа можно, лишь показав его существо в действии. При этом навязать что-либо зрителю никогда не удастся. Он этого просто не примет. Художническое раскрытие человеческого духа предполагает необходимость наблюдать, фантазировать, помнить, что происходит с героем и в пустяковых ситуациях, и в сложных поступках. Иначе не удастся играть таким образом, чтобы зрители узнавали себя в том или ином состоянии».

С точки зрения актерской технологии, «убеждение зрителя» - это прежде всего убеждение партнера. «Исповедуясь на сцене, актер вытаскивает свою суть и наступает откровение, которое заражает партнера, а если так, то и зрителя. Добиваться этого надо глубокой искренностью, превращая чужие настроения, желания в собственные, и легко, без натуги, на глазах у зрителя — входя в образ. Помните, что мягкость, доходчивость общения со зрителем достигается через партнера».

Человек всегда сложен и, чтобы создать подлинный образ героя, надо самому быть умудренным, понимать природу жизненного развития с позиций наших идеалов, его диалектику. «Раскрытие образа, — учил Волков, — происходит в своеобразном конфликте со зрителем, борьбе за то, чтобы он верил актеру, т. е. включения в процесс этого раскрытия. К примеру, играешь поначалу хорошего человека, хотя по сути своей — и неважно­го; только в конце зрители убеждаются, что он подлец. Реакция в таком случае гораздо сильнее. И надо уметь „обмануть" зрителя, сделать его соучастником развития образа».

Как-то мы разбирали сцену из пьесы «По ту сторону» В. Кина. «Над чем должен здесь размышлять зритель? - задал вопрос Леонид Андреевич. — Перед ним два действующих лица, сначала оба милы, а потом циничны. Все события про­исходят на глазах у зрителя, и важно, чтобы он поверил в эту метаморфозу, понимал ее природу и размышлял. А для этого исполнителям надо найти личные побуждения, чтобы на самом деле волноваться, донести до зрителя свои аргументы, объяснить контрасты».

Разбирая «Мужество» В. Кетлинской, Л. А. Волков советовал ученикам: «В отрывке, сцене трудно показать развитие отрицательных черт персонажа, а во всю роль надо распределить так, чтобы зритель понял это развитие образа. Чтобы сыграть живого человека, важно показать „кухню" его переживаний, внутренний психологический процесс».

Добиваясь психологической правды, руководитель курса подчеркивал, что метод, который ведет к этому, - раскрытие столкновений между людьми, а не рассказ. «Люди, читающие на сцене, не доходят до зрителя. Если он остается холодным и безучастным, нужно искать природу ошибки. Полагайтесь на зрителя больше, чем на свой самоконтроль».

Разумеется, на уроке воссоздать такую атмосферу не просто. Постоянные обращения к зрителю, воображаемому и настоящему (студенты курса) рождало во время волковских занятий ощущение театра. Что бы не делалось в учебной работе, Леонид Андреевич требовал ежеминутно проверять театром, воспитывая профессиональное отношение к делу: «Каждый шаг в работе связывайте с театром. Может быть такое в театре или нет? Не выдумывать, а наблюдать на зрителе действительность и пе­реносить ее на сцену, постоянно спрашивая себя: жизненен ли этот поступок, какова его логика? Нащупав правдивую находку, беречь и всячески развивать найденное. Зрителя „поймаешь" только на правде!»

**Учиться сути актерского мастерства**

Программа обучения мастерству актера в высшей театральной школе, как известно, весьма обширна. Делая упор на главное в ней, Л. А. Волков учил меньше тратить время, усилия на воспитание побочных профессиональных качеств. Он видел главное в обучении самой сути актерского дела — тому, что прежде всего пригодится в театре. И эти главные — профессиональные и нравственные - качества считал необходимым тренировать ежедневно, постоянно. Как уже отмечалось, базой актерской подготовки Леонид Андреевич считал «воспитание самого себя» и «воспитание персонажа в самом себе». «Создание персонажа в самом себе» - это процесс создания на сцене «живого человека» и его пластики. Такой процесс включает освоение творческого метода «идти с себя» и быть «я — есмь» в предлагаемых обстоятельствах. Иначе говоря, речь идет о перевоплощении актера. «Перевоплощение, - указывал Л. А. Волков, - дает свободу на сцене. Отрицание перевоплощения лишает возможности подняться над самим собой, одержать победу над самим собой».

Из всего этого вытекали конкретные наставления, обращенные к студентам, которые можно назвать правилами или заповедями мастера. Повторим основные из них.

1. «Действие — качество, позволяющее избежать фальшивого поведения на сцене. Тренируйте профессиональное, органическое состояние действенности, которое является сутью сценического самочувствия: „Пойду на сцену и 'сцеплюсь с партнером"».
2. «Постоянно внедряйте в сознание: „Зачем я иду на сцену? Иду для того, чтобы сделать

дело ради конкретной цели и уйти". Воспитывайте в себе увлеченность,

искренность, личную заинтересованность в каждом действии, задаваясь вопросом: „Зачем это надо", т. е. ясно определяя цель, заботу. Профессиональный термин „задача" - скорее арифметический, чем творческий, а „забота" - термин актерский, в нем отражена забота о

партнере. Актер и персонаж всегда озабочены какой-то целью, чтобы добиться реализации своих желаний до результата».

1. «Чтобы испытывать радость и удовлетворение действием, увлеченность и заинтересованность - важно выработать навык получать во всяком деле удовольствие».
2. «На сцене все — ответственно, случайного не должно быть, ибо оно заслоняет жизнь человеческого духа персонажа. К примеру, просто почесать нос нельзя. Этот жест должен быть органически связан с творческой необходимостью. Пластика — необходимейшее качество».
3. «Нейтральность тела позволяет рождаться жесту, присущему конкретному персонажу, только привычный жест актера-человека не заслоняет „игрового". Не жалейте времени на тренаж нейтрального тела».
4. Один из первых шагов подготовки актера - воспитание «серьеза». Чтобы успешно выступать в театре, надо бытьсерьезным на самом деле, а не притворяться серьезным.
5. «Вырабатывайте навык постоянного наблюдения за всем, происходящим вокруг. Учитесь этому, пока процесс наблюдения не будет доставлять вам удовольствие, развивать „фантазию"».
6. «Мысль актера направляет его волю. Убеждайте себя: „Мне надо сделать именно это"». Воля помогает родить желание пойти на сцену и реализовать задуманное, развивает возбудимость, веру в предлагаемые обстоятельства. Борясь с пассивностью, убеждайте себя: «Мне это интересно». Даже если поначалу не получается — убеждайте, постепенно интерес войдет в привычку, будет возникать сам по себе и рождать удовольствие.
7. «Чтобы овладеть умением глубоко анализировать поступки своего героя не сцене, учитесь анализировать поступки людей в жизни. Проникать в природу поступка, вскрывая за этим черты характера. Такой анализ помогает идти „от себя" и играть не роль, а „живого человека" во всех его проявлениях. Главное на сцене - раскрыть мир чувств, мыслей, переживаний человеческого духа героя, видя перед собой не просто образ, а целый тип людей».
8. Справляться с текстом персонажа — значит проникать в его мысли, в природу рождения слова, это дает сценическую свободу актеру. Если играя, не попадешь в зерно образа и характера, в нужное сценическое самочувствие, то трудно справиться с текстом, а в образе легко выразить даже самые сложные мысли и глубокие переживания.
9. «В творчестве нет начала и конца, а только продолжение, и это должно проявляться на сцене... Творчество сложно. Чтобы творить, нужны обстоятельства — все элементы вашего творчества взаимосвязаны... Постоянно думайте о том, что мешает вашему творчеству, что еще не освоено, и тренируйте эти элементы».
10. «Каждому необходимы навыки актерской техники. Сначала предстоит освоить технику, а потом играть. Техника имеет огромное значение, она позволяет полнее выразить внутренние переживания... Актер должен быть вдумчивым, должен уметь, не торопясь, подготавливать себя к действию  
    и, опираясь на технику, козырять искренностью и правдивостью».
11. «Театр идет по двум направлениям: одно - придумать, другое –

понять. Отсюда и два способа существования с пассивностью,

убеждайте себя: «Мне это интересно». Даже если поначалу не получается

— убеждайте, постепенноинтерес войдет в привычку, будет возникать

сам по себеи рождать удовольствие. на сцене: первый - изображать

правдиво, серьезно, второй — придумать почуднее, иначе-де зрителю не

интересно. Принцип нашей школы - - показывать жизнь человече­ского

духа, показывать сущность, а не форму. Сколько ни выдумывай, идти

„поверху" - значит обескровливать явление. Надо уметь даже из пустяков

сделать подлинное, содержательное. Важно, о чем думают люди, их мировоззрение, и на сцене основой перевоплощения служит именно

мировоззрение».

1. «Нельзя заниматься посторонним делом на репетиции. Эта привычка накапливается и вырабатывается рефлекс: „на репетиции — скучно". Воспитывайте в себе желание сыграть за товарища, учитывая его ошибки: „Как бы я здесь сыграл?" Это очень важно — научиться понимать на репетиции ошибки товарища и хотеть за него сыграть».
2. «Не бойтесь подражать хорошему. Уметь подражать греха нет. Даже гениальные художники начинали с подражания, по крайней мере многие. Подражать — это значит научиться пользоваться уже созданным. Но пользоваться творчески, а когда штампы воспроизводятся механически,  
   творчество кончается».
3. Что значит разжечь себя по-актерски, уметь себя разбере­дить? Это значит разбудить желание сыграть и накопить для этого энергию. К примеру, вы хотите швырнуть книгу, но делать такое нельзя. Надо пожить этим хотя бы минуту, пусть в душе происходит борьба: «Швырну? Нет, нельзя. А я все-таки швырну, нет, нет, нельзя...» Борьба до тех пор, пока не победит запрет: «Ну ладно, потерплю». Так про­  
   исходит процесс накопления желания и энергии, которую надо уметь сохранить, держать и расходовать экономно, чтобы в будущем подобным образом играть с партнером, накапливая взаимоотношения. Этот процесс и называется «разбередить свою душу».
4. «Быть активным - отнюдь не однозначно быть темпераментным. Главное для активности - заинтересованность, увлеченность. Не подбирайте по ходу роли холодных объяснений, это для актера малая „зацепка". Заряжать себя надо горячо, предельно искренне, „выворачивая" все душевные качества. Не уходить во внешний спор, в игру интонаций, а строить свой монолог на тексте партнера, оценивая каждую фразу по-своему, в своей линии, с собственным отношением к партнеру... Надо не оправдываться, а нападать, ибо именно нападение содержит заинтересованность и увлеченность. Старайтесь ежеминутно тренировать это качество: „Что ты сказал... Я правильно тебя понял?.. Повтори!.. Опять ничего не слышу... Тренировать сначала в упражнениях, а затем в сценах и спектаклях».

18. «У каждого режиссера, к которому вы попадете, свой подход. Цели одни,

а язык разный, и смущаться этим не надо. Старайтесь переварить,

осмыслить любое замечание, из всего извлечь пользу. Пропускайте

сказанное через себя: почему так, зачем? Искренне не жалейте себя,

действуйте, а если что-то не выходит, — добивайтесь!»

**Фрагменты из записных книжек**

Сохранились три записные книжки Л. А. Волкова, которые он более сорока лет (1920-1962) заполнял рабочими, профессиональными заметками. Воспроизводим фрагменты этих записей, относящиеся к теме нашей публикации. Они разбиты по основным темам, причем в каждом разделе принята хронологическая последовательность.

**О театральном искусстве и особенностях творчества**

Искусство — это выявление красоты, т. е. одно из средств движения к цели. Все искусство синтезируется в театре, поэтому все в нем — от порога до купола должно быть красиво.

В отличие от других видов искусства театр есть движение во времени и пространстве с определенной задачей, действие, достижение конкретной цели. На сцене всякий род искусства (например, музыка) должен иметь цель, т. е. двигать действие.

Чтобы достичь и создать, нужно хотеть, нужно мечтать. Интересно добиваться в творчестве того, что кажется недостижимым... Если тебе плохо работается и скучно живется значит ты не мечтаешь. Мечтать нужно всегда, чтобы в каждый момент знать, чего хочешь.

Творчество — это исповедь во всем «своем» и только «своем», оно должно быть индивидуально и свободно. Оставаться на сцене самим собой — для этого нужна смелость.

Искусство - путь к истине через сопоставление частных истин. Каждая роль есть борьба за добро.

Театр — это искусство живых ситуаций. В каждой пьесе, каждом образе интересна психологическая созвучность современности, затрагиваются лично-привычные чувства зрителя.

В искусстве, как в гомеопатии: лучше мало, но значительно, чем много, но без надобности, - перегруз притупляет восприятие зрителя.

Самое лучшее в искусстве — наивность, чистота, целомудрие; все это делает его обаятельным и убедительным.

Театральное искусство должно быть сильным, горячим, темпераментным. Менее, чем всякий другой вид искусства, оно имеет право на акварельную краску.

В произведении искусства люди по деталям узнают целое явление. Именно в этом их творческое наслаждение. Отсюда требование большой точности, искренности и правдоподобия всего, что делается на сцене.

**О режиссуре и педагогике: наблюдения, выводы, советы**

Возможно только философское разрешение в планах всех входящих в спектакль элементов и то лишь для исполнителей; для зрителя должна доходить линия скрещивания в планах, т. е. конкретная действенная фабула пьесы.

Ход творческого процесса: действительность - идея -сюжет — темп — фабула.

Пьесу нужно готовить заранее — дома и подробно, обусловив заблаговременно разработку макета. Мизансцены к выходу на сцену должны быть в основном уже намечены, а после первых репетиций - продуманы с учетом всех подробностей и игровых моментов (на сцену лучше выходить как можно раньше). При мизансценировании стремитесь к тому, чтобы каждому актеру было «выгодно» играть, начиная с выхода и в любой отдельный момент.

Режиссер призван мыслить формами, игровыми положе­ниями. Стремитесь переплетать куски и действия, а всех присутствующих на сцене использовать, перебивая нормальное течение событий неожиданностями и случайностями.

Перед актером ставьте задачи, в реализации которых можно быть безграничным.

Темп работы и организованность идут от темперамента, а темперамент — это умение верить в свои мечты и раздувать их.

Акт нужно решать кусками, и каждый кусок — отдельно как самостоятельное целое, а уж из смычки куска и его максимального темперамента строить мизансцены. Решать сцены, куски — значит находить их смысловой и формальный прин­ципы.

В каждом куске роли есть слово или целая фраза, выража­ющая действенное движение, т. е. задачу этого куска. Звуковая форма (интонация) такого слова или фразы будет генеральной интонацией всего куска.

Чтобы учитывать впечатление на публику, надо прежде всего самому быть зрителем собственного произведения и не забывать о «сценичности», т. е. драматизме, эффекте, заманчивости. Рассчитывайте всегда на скучного зрителя.

В спектакле важно фантазировать формой, вплоть до ряда ответственных скульптурных решений. Решать остро, пода­вать — мягко.

Ученикам только показывай, но никогда не рассказывай.

Умей находить во всем хорошее. Сначала надо похвалить актера, а затем лишь поправить. Плохому человеку и актеру указывай на его слабости, как на отступление от его хорошего.

Добивайся от актера открытого темперамента, не стесненного формой образа, не стесненного ничем.

Дело режиссера — создать среди исполнителей готовяще­гося спектакля настроение, которое соответствовало его содержанию и жанру. И создавать так, чтобы уже одно появление режиссера на репетиции вызывало это настроение.

Сквозное действие пьесы - штука сложная. Вероятно, режиссеру лучше ощущать его как запах, чем знать как мысль. Для талантливого режиссера это «знание» и последовательное его воплощение могут быть и вредными... У живого дерева есть «сквозное действие» - это его ствол, но за листвой он часто не виден, хотя чувствуется во всей структуре. Если же строго пойти по сквозному действию и убрать все побочное, получится просто голый скучный столб (перст указующий).

Отдельные сцены, акты и весь спектакль режиссерски следует делать с таким расчетом, чтобы это не был ряд разрешенных ситуаций, когда зритель, естественно, будет присутствовать только как посторонний свидетель и наблюдатель. Наобо­рот, некоторая неразрешенность положений втягивает зрителя в события, превращает в соучастника. Надо давать ему повод и возможность догадываться, при этом даже ошибаться, спорить с происходящим, протестовать, кого-то подбадривать и поддерживать, а кого-то разоблачать. И при всем этом предполагать, что он, зритель, умен, чуток, и только подталкивать его к правильному решению, а не пичкать жвачкой разъяснений.

Деление пьесы на роли и куски нужно не для того, чтобы разбить роль на отдельные части, а, наоборот, для объединения непрерывно меняющегося и развивающегося действия.

В каждом самом малюсеньком, частном столкновении есть прообраз человеческих отношений, и режиссеру надо это видеть.

**О мастерстве актера и его воспитании**

Актер — часть театра, его живой подвижный материал; он должен быть совершенен и телом, и духом.

Развивайте наблюдательность... Если ты видишь лист, ощути его сок; если глядишь в глаза, узнай душу; посмотри, нет ли

тоски в склеивающихся губах; угадай, о чем крикнула ласточка...

В жизни наблюдай, но не отдавайся ничему так, чтобы «выключиться» из остального. Работают не от увлечения, а от сознания нужности.

Не говори «нужно сделать», а сделай.

Я есмь — на сцене приблизить роль к себе настолько, чтобы я и «он» были одно и то же. Возбудить свою охоту говорить чужие слова. Идти от самогипноза и быть до конца уверенным в самом крайнем.

Роль (образ) к индивидуальности актера относится, как сын к матери.

Страдание безобразно, но художник и в страдании видит прекрасное. Только через страдания познается прекрасное. Именно так осуществима на сцене жизнь страдания.

Действие внешне проявляется в верном физическом действии, внутренне - в активности, динамике; это движение задачи в общении.

Закон противопоставления, контраста: чтобы оттенить задачу, можно сначала коротко сыграть противоположную; особенно ярко это в физической части задачи.

Близок к предыдущему закон, что чувство не выявляется, а скрывается; отсюда и играть его надо от противного.

В работе не задавайся целью искать «замечательное», а все внимание направь к тому, чтобы выбросить все плохое. Остальное доделает актерская природа — в нее надо верить.

Состояние (внутреннюю характерность) надо уметь играть как окраску задачи.

Слог — это силуэт мысли. Неясно или плохо говорить -значит сбивчиво и смутно мыслить.

Большому чувству соответствует большой жест и, наоборот, жестом обнаруживаешь то, что скрываешь словами.

Самое трудное в роли — момент материального оформления идеи.

Актер должен уметь удесятерять на сцене силу своего темперамента.

Фраза есть действие — результат тех причин, которые нужно сыграть в паузе перед фразой.

Главное в актере — это «актерство», т. е. желание и умение показать все, что только можно (образ, голос, костюм и т.д.).

Умей распределять себя по пьесе — качественно и количественно, не давая зрителю привыкать к себе.

Всякой своей ролью старайся заполнить сцену как главной.

Выход и вообще статуарные позы хорошо искать от «картинок» — как бы это изобразил художник.

Роль играть нужно так: вышел на сцену за каким-либо делом, да и задержался, а потом опять задержался и уйти не мог...

На репетициях старайтесь открывать темперамент; образ же, рисунок, краски - заготовлять в фантазии, пробуя их постепенно и очень осторожно; главная формировка роли проходит уже в гриме и на публике.

Когда наполняешь значимостью идеи каждое слово и каждый жест, появляется медленная, насыщенная речь, психологические паузы, чувство связанности мыслью с партнером и даже зрителем.

Если забыл о постоянном тренинге, перестал искать, читать, мечтать, учиться, — значит умер как актер.

Действовать — значит воздействовать на партнера, т. е. поступать так, чтобы всеми доступными способами добиваться изменений в его внутреннем содержании (это нечто вроде внушения). Здесь есть три момента:

1. прицел — слово, жест, взгляд и т. д.;
2. выстрел;
3. проверка попадания.

Таким образом, когда актер действует, главным качеством выступает не мысль, а воля, построенная на мысли и сопутствуемая эмоцией.

Сыграть роль, создать образ — значит понять ведущую идею этого образа, увлечься ею как своей собственной и осуществить ее в правдивых жизненных поступках, отношениях, костюме и проч.

Играть хочется тогда, когда есть что играть, есть что показать, поскольку это увидел, понял в жизни, в людях, а другие могли не подметить, не понять. Пока нет такого материала, добытого наблюдательностью, нечего и играть. Следовательно, роль нужно искать не только в себе, но главным образом вне себя, в окружающей жизни. Иначе будешь не ярок, однообразен.

Говорят, что глаза - зеркало души. Это особенно нужно помнить актеру. Построение образа - очень сложная работа, но завершается она только тогда, когда «найдены» глаза — как внешняя их форма, так и содержание самого взгляда на духов­ную сущность персонажа.

Общение на сцене - это не просто правдивый разговор, взгляды, жесты и проч. Общение — это когда один стремится заразить другого некоей идеей, т. е. когда есть база общения. Основой творческой техники актера при этом остается волевой элемент (хочу воздействовать на партнера), логика и эмоции служат, так сказать, только красками.

Действие на сцене может быть двояким: паузой или соб­ственно действием. «Я ем», «я читаю», «я думаю», «я плачу» -это паузы. Они могут быть очень интересными, но играть их можно только совсем короткое время. Легче играть паузу, когда она фиксируется партнером: «я делаю вид, что ем», «я удерживаюсь от плача», «я молчу, чтобы чего-нибудь добиться...» Здесь уже не просто физическое действие, а поступок с целью воздействовать на партнера (или на самого себя в монологе). Вот это подлинное сценическое действие.

Актерская пауза нужна и полезна только тогда, когда зри­тель может заполнить ее своей фантазией (по существу темы и идеи спектакля). Иллюстрированные и «загадочные» паузы бесполезны, хотя бы они и слушались зрителем... Зритель так же привык к штампам, как актер, поэтому на его «переживания» особенно полагаться нельзя.

Надо, чтобы зритель втянулся на сцену, а не актеры лезли в зрительный зал.

Когда есть действие, то в подтексте нет «я», а есть «ты».

Переживание - результат уже случившегося, это всегда прошлое, в нем нет будущего, поэтому оно статично, оно тяжелит, в нем нет перспективы. Актер же должен не смаковать прошлое, а быть обеспокоенным будущим. В этом - предпосылка к действию.

Злиться и браниться на сцене не обязательно; гневно требовать справедливости — красиво.

Для того, чтобы текст был емким и образным, нужно много фантазировать, создавать добавочные монологи, «ленту видения». Но, действуя с партнером, на партнера, важно думать не о «ленте», не о «видении» того, про что говоришь, а о той надобности, которая движет разговором, о своей заботе. Именно этими словами необходимо очень широко освоить авторский текст, это дает лишние средства для достижения действенной цели, а играть — текст актерский, т. е. заботу, задачу, действие, сквозное действие.

Чем больше роль, тем меньше нужен грим. Внутреннее богатство актера должно легко проходить «сквозь» грим. Крупному, талантливому актеру грим не требуется или, вернее, почти не требуется.