

**М.А. ПАНТЕЛЕЕВА**

В лаборатории

театрального

педагога

**Москва**

**«Русскій міръ**

**2011**

***Марина Александровна Пантелеева***

М. А. необыкновенно повезло с учителями. В Школе она училась у И. М. Рапопорта, в котором ценила не только душевную тонкость и вкус, но и незаурядный режиссёрский дар, далеко не полностью реа­лизованный. То, что Рапопорт в Вахтанговском театре жил словно бы в тени Р. Н. Симонова, всегда её волновало.

После Училища М. А. была приглашена в Ленинградский театр ко­медии. Сам Н. П. Акимов возлагал на молодую актрису большие надеж­ды. Правда, считал, что карьере Маши Пантелеевой может помешать... ум. «Вы играете в шахматы?! — спрашивал и одновременно удивлялся Акимов. — Это очень нетипично для актрисы. Кроме того, вы не умеете ненавидеть тех, кто назначен с вами на одни роли».

*Стр. 6*

Судьба распорядилась так, что у Акимова Пантелеева работала недолго. Она вернулась в Москву и попала в театр Н. П. Охлопкова. Трудно представить себе людей и режиссёров более непохожих друг на друга, чем Акимов и Охлопков. Но опыт работы с ними обоими благотворно повлиял на формирование вкуса М. А.

Работая в Театре имени Вл. Маяковского, она параллельно посещала мастерскую О. И. Пыжовой, замечательной актрисы и педагога ГИТИСа. Пыжова начинала в 1-й студии МХТ вместе с Михаилом Чеховым и Вахтанговым, была ученицей К. С. Станславского. Сила ха­рактера и ум О. И., её чувство правды и мощный педагогический дар произвели громадное впечатление на Пантелееву, мечтавшую о преподавании. Написанная М. А. книга «На уроках О. И. Пыжовой» принес ей учёную степень кандидата искусствоведения.

Учителя М. А. — такие разные! — помогли ей стать педагогом. В учебных работах М. А. главное место всегда занимал разбор, подроб­нейший анализ литературного материала. Она вела студентов путём постижения истины, не предлагая им готовых решений, а всячески развивая способность каждого самостоятельно мыслить и не уставать но л коваться душой. При этом М. А. ни на йоту не была «училкой», она всегда и во всём оставалась творческим человеком и бесконечно обая­тельной женщиной.

Результаты её работы нередко бывали блистательны. «Бранден-Бургские ворота» М. Светлова (1971), спектакль, сделанный ею вместе с Ю. В. Катиным-Ярцевым, производил сильное впечатление. В нём Пыла подлинная военная атмосфера, отличный актёрский ансамбль, и котором выделялся Юрий Богатырёв в роли капитана Охотина. Впо­следствии актёр многократно повторял, что М. А. — человек, изменивший его судьбу.

«Деревья умирают стоя» А. Касоны (1976) — великолепная работа М. А., и тоже на Катинском курсе. Участники спектакля не стремились

*Стр. 7*

играть испанцев, но национальный колорит, тем не менее, ощущался в исполнении и Сократа Абдукадырова, и Татьяны Руллы, и Натальи Чен-чик, и Игоря Андреева.

Поразительно играла Бабушку Анета Табачникова. Она точно «схватила» и возраст своей героини, и её гордость, и безмерную лю­бовь к внуку — любовь, которая подспудно желала обмана и не вынес­ла его.

Сильно был сыгран в режиссуре М. А. и «Орфей спускается в ад» Т. Уильямса (1978). Жестокими и нежными, чувственными и безза­щитными, абсолютно подлинными казались герои Людмилы Вороши­ловой (Лейди) и Олега Казанчеева (Вэл), Ирины Калистратовой (Кэрол) и Марины Бурцевой (Ви). Горячее дыхание страсти обжигало зал и тро­гало публику до слёз. Режиссёр А. Ф. Кац, посмотрев этот спектакль, немедленно пригласил Ворошилову к себе в Рижский театр русской драмы и сразу занял её в больших классических ролях.

«Тёмные аллеи» И. Бунина — тоже памятный спектакль Пантелее­вой (1982). «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло — уда­ча 1987 года. Этот спектакль наилучшим образом раскрыл актёрскую природу Александра Гордона, Елены Дробышевой, Марины Есипенко, Александра Кознова...

Свои собственные курсы М. А. начала набирать сравнительно поздно. Выпустила всего четыре. Её высокие достоинства педагога и худрука бесспорны. Доказательства? Молдавская студия 1993 года, рус­ские курсы 1997, 2002 и 2009 годов. Многие из тех, кому М. А. дала пу­тёвку в жизнь, уже заявили о себе в полный голос, а о ком-то мы ещё непременно услышим.

Простое перечисление имён учеников Пантелеевой говорит само за себя: Максим Аверин, Мария Порошина, Ольга Будина, Антон Макар-ский, Игорь Кистол, Виталий Дручек, Сергей Бурунов, Ольга Погодина, Дмитрий Высоцкий, Дмитрий Мухамадеев, Олег Кассин... И многие дру­гие!

Стр. 8

**НА УРОКАХ**

**О.И ПЫЖОВОЙ**

***Вступление***

Известная советская актриса и режиссёр *О.* И. Пыжова более соро­ка лет своей жизни отдала воспитанию молодых актёров. Среди её уче­ников по Государственному институту театрального искусства имени А. В. Луначарского и Всесоюзному институту кинематографии много теперь уже известных артистов театра и кино: Р. Нифонтова, В. Тихо­нов, Н. Мордюкова, Ю. Белов, Н. Румянцева, Л. Куравлёв, Т. Носова, Т. Сёмина, В. Фёдорова, С. Морозов и другие. Её воспитанники нацио­нальных студий ГИТИСа организовали у себя на родине новые театры, а самые первые ученики стали корифеями своей национальной сцены.

Пыжова начала свою творческую жизнь как актриса Художествен­ного театра. Её непосредственными учителями были К. С. Станислав­ский и Вл. И. Немирович-Данченко. Вся её дальнейшая деятельность актрисы, режиссёра и педагога связана с именем Станиславского, с его открытиями в искусстве. Теоретические положения учения Пыжова впитала вместе с исполнительским опытом актрисы, и советы учителя и партнёра по сцене Станиславского стали весьма органичными для её актёрской индивидуальности. Учение Станиславского о театре, о жизни в искусстве сформировало её художественное мировоззрение, опреде­лило её профессиональные требования и стало её личным убеждением.

Стр. 18

Будучи уже известным в стране педагогом, Пыжова часто любила и говорить что она не боится ошибок, не боится вольно или невольно отступить от «заповедей» своего учителя — весь её творческий аппарат актрисы и педагога настроен, если так можно сказать, по системе Станиславского

Предлагая своим ученикам прежде всего открыть и воспитать и индивидуальность, Пыжова верна принципам и опыту своих великих учителей. Она вовсе не стремится к тому, чтобы её ученики только «усвоили» положения системы. Доверие, привязанность и уважение Станиславскому, Немировичу-Данченко, Вахтангову приходят к её ученикам как любовь к своей профессии, преданность искусству и умением, работать.

Станиславский писал: «Ничто не может запечатлеть и передать потомству те внутренние ходы чувства, те сознательные пути к вратам Лесе о ч нательного, которые одни только и составляют истинную основу театра. Это — область живой традиции. Это — факел, который может передан из рук в руки, и не со сцены, а лишь путём преподавания».

Подлинные познания приходят к артисту только в практике, свой собственный путь в искусство каждый ученик открывает для себя сам. Поставить перед ним ясные, «заразительные» цели, научить добиваться этих целей, собственно, и есть воспитание, педагогика.

Искусство педагогики, если о нём говорить как о высоком призвании, безусловно отлично от искусства и профессии режиссёра даже том случае, когда педагогикой занимается прекрасный режиссёр.

Педагогика — это прежде всего воспитание творческой личности*,* когда в месте с профессиональным умением работать над ролью, участвовать в спектакле к ученику приходит глубокое и пристрастное понимание жизни. Душевное равнодушие, обывательское отношение к театру, холодность и недоброжелательность к партнёру — всё это для тех, кто исповедует школу Станиславского, становится непреодолимым

**Стр.19**

препятствием на пути к творческим успехам. Человеческие взаимосвя­зи, живое дыхание общения, своеобразный взаимный контроль важ­ны не сами по себе, не ради атмосферы, это необходимая платформа для построения творческого процесса. Анализ роли постоянно сопря­жён с разговорами о жизни, о сегодняшнем дне, о наших взглядах на то или иное явление; одним словом, работа над образом требует не толь­ко таланта, но и своего, личного, определённого отношения к пробле­мам, поставленным автором. Чтобы сыграть Гамлетанадо иметь право судить о том, кто такой Гамлет. Для Пыжовой, ученицы и партнёрши Станиславского, высокая профессиональная подготовленность моло­дого артиста обязательно связана, неразрывна с качествами творческой личности.

У многих из тех, кто приходит обучаться актёрскому делу, ещё дол­го живёт убеждение, что у настоящего артиста всё должно получаться *сразу,* что работа актёра, если есть талант, — это приятное времяпре­провождение, весёлое, лёгкое, и что роли хорошо играются без каких-либо затрат. Кстати, этот взгляд на труд актёра распространён среди людей, занимающихся в самодеятельных театральных коллективах. Даже готовясь стать профессиональным артистом, молодой человек иногда долгое время остаётся в уверенности, что он смог бы сыграть любую роль.

...Заканчивался первый год обучения. Позади остались упражне­ния на внимание, одиночные этюды, этюды с партнёрами и т. д. Работа над какой-нибудь показанной студентами сценкой нередко переходи­ла в интересный общий разговор о жизни. Ученики, казалось, разде­ляли убеждения и привязанности своих учителей в области искусства. А по тому, как делались упражнения и этюды, учителя могли судить, что нормы «школы» вполне усваиваются их учениками. Одним словом, работа на курсе шла так, как ей и положено, и скоро должен был насту­пить момент, когда ученики начнут подготавливать отрывки из литера­турных произведений.

**Стр. 20**

И всё-таки как проверить, стало ли то, чему их обучали на протяжении почти целого года, личным запасом каждого? Повлияло ли на их вкусы, интересы то, что они узнали об искусстве театра, стал ли Станиславский их другом и советчиком или остался книжным авторитетом?

Пыжова предложила следующее: пусть каждый возьмёт любую роль любой отрывок, оденется и загримируется согласно своим представлениям и сыграет так, как ему хочется.

Наступил день показа. В отпечатанной на машинке программке значились роли лучшего мирового репертуара. Здесь были и «Отелло», финальная сцена трагедии, и «Коварство и любовь», сцена Луизы и леди Мильфорд, и «Дядя Ваня», сцена объяснения Елены Андреевны и Астрова, и далее всё в этом роде. Некоторые, считая свои сценические и возможности особенно богатыми, взяли по две, по три роли.

Настроение царило приподнятое. Всё, что игралось в тот день на учебной сцене, в большинстве случаев даже подтверждало сцениче­скую одарённость исполнителей, было по-своему «театрально», но никакого отношения не имело ни к личному опыту исполнителей, ни к жизни, ни тем более к авторам, чьи имена значились в программке. Оделённые друг от друга невидимой стеной, исполнители оказались как бы загипнотизированными своим представлением о том, что такое играть на сцене.

Казалось, что всё забыто: беседы, не раз возникавшие на занятиях по тому или другому поводу, пусть ещё начальные, но вполне опреде­лённые навыки обучения. Показ обнаружил, что студенты оставались но власти распространённого убеждения о ненужности обучения для актёра.

Этот показ можно было оценить по-разному. Можно было бы, от­метив наиболее удачные работы и стихийно получившиеся места, ска­зать, что умение к артисту приходит постепенно, и если сейчас ученики многому ещё не придают значения, то позднее это придёт — они

**Стр. 21**

научатся пользоваться полученными знаниями. Наконец, можно было по­журить исполнителей, сказав, что они должны были сделать попытку использовать в своей работе хотя бы то немногое, что они уже знают. Так чаще всего и поступают педагоги.

Но Пыжова повела себя иначе. Для неё в этом показе открылись исполнительские мечты её студентов. И она решила дать бой. Умыш­ленно преувеличив «грехи» своих учеников, она заговорила, быть мо­жет, о самом главном и самом необходимом для любого художника. Она считала, что наступил момент, когда её воспитанникам уже пора к искусству театра отнестись ответственно, разобраться в том, ради чего они пришли на сцену.

После обсуждения, на котором участники показа обменялись друг с другом комплиментами, Пыжова сказала, что сегодня она впервые в истинном свете увидела тех, с кем уже достаточно долго работает.

— Всё ваше творчество старомодно, допотопно, неряшливо. С одной стороны, вы не овладели новой техникой, а с другой — вы не зна­ете и не хотите знать, что такое жизнь. Для себя я делаю вывод — год педагогического труда пропал бесследно, и тут неважно, хорошо или плохо вы делали упражнения. Вам, конечно, интересно узнать, как вы играли... Да, вы поразили моё воображение... И знаете чем? Тем, что Станиславский вам совсем не нужен. Я вряд ли смогу вас чему-нибудь научить, У вас другой взгляд на театр и на сценическое искусство. И у вас совсем другие цели. Из вашего показа я поняла, что больше всего на свете вы хотите жить легко, не только в искусстве, но и вообще. Что это значит? Прежде всего то, что вы не уважаете самих себя. Можно ли, например, сразу брать три отрывка классического репертуара? Так может поступить только развязный невежда! Кто вам сказал, что мож­но играть большие роли и быть малограмотными? Сегодня я поставила под сомнение вашу способность быть актёрами, потому что для меня артист — это прежде всего душевно богатый, интересный человек, ко­торому есть что сказать, подумайте об этом серьёзно.

**Стр. 22**

Чтобы получить право выступать на этой площадке, надо уметь по настоящему нажить роль. Многие наши девушки на глазах превратились «шикарных» провинциальных актрис моей молодости. Я вижу, некоторым понравилось то, что нам сегодня показали. Вы считаете это «театрально выразительным», «актёрскими достижениями» и т. д., я же все расцениваю как дурной вкус и желание не очень-то тратить себя в искусстве. К следующему уроку вам не нужно готовить скучных и интересных для вас этюдов, цели которых вы не понимаете. В следующий раз, когда мы встретимся, вы скажете мне, как вы собираетесь дальше жить в искусстве. Я должна поверить в серьёзность ваших намерений.

Эту резкую, гневную отповедь мастера, пожалуй, можно было бы поставить эпиграфом ко всей педагогической деятельности Пыжовой, где так самобытно, ярко и талантливо проявила себя её творческая индивидуальность. Прирождённый воспитатель, мастер своего дела, она с удивительной прозорливостью умела угадать назревающую опасность И сделать её для всех очевидной. Наступал момент — а в такие моменты как раз и обнаруживается дар педагога-руководителя, — когда Пыжова решительно и смело превращала в неблагополучие то, что ещё час назад казалось бесспорным приобретением или, во всяком случае, не вызывало никакого беспокойства.

В своих учениках она хотела видеть единомышленников в искусстве, оценивая показ самостоятельных работ, Пыжова как бы поста­ми на их перед необходимостью сделать широкий выбор. Если ученик и с до конца доверяет школе и сценические банальности ему дороже подлинных открытий, его нельзя научить профессии актёра — таково было её глубокое убеждение.

Для всех подлинных мастеров, кто не ставит перед собой в искусством не лишь формальные цели, всегда было особенно важно установить гонкие, но неразрывные связи между искусством и жизнью, между лич­ностью и талантом. Не надо думать, что эти связи элементарны, легко

**Стр. 23**

укладываемы в моральные нормы и что существует некое обязательное равновесие между талантом и добрыми качествами человека.

Путь в искусстве всегда труден не только тем, что художнику пред­стоит много работать, прежде чем отдать на суд зрителей своё творе­ние, но ещё и потому, что художник постоянно предъявляет счёт своей личности, своему вкусу, своим убеждениям. И узость интересов, вну­тренняя опустошённость, духовная дряблость могут оказаться серьёз­ным препятствием в деле творчества. Тем, кто исповедует учение Ста­ниславского, одинаково дороги и принципы новой актёрской техники, и те этические нормы, которые, собственно, и придают истинную за­разительность театральному искусству

**\*\*\*\*\***

Материалом для этой книги послужили записи, сделанные на уроках актёрского мастерства профессора Ольги Ивановны Пыжовой в молдавской студии ГИТИСа.

Автор не ставит перед собой задачу отразить во всей полноте и сложности процесс обучения и воспитания молодого актёра. Опустив, может быть, и важные, но общие моменты обучения, автор стремится передать неповторимый, индивидуальный почерк мастера-педагога, считая, что только ощущение непосредственного, живого процесса его работы с учащимися поможет заново открыть уже как будто известные положения.

Знакомство с личностью мастера, с его творческой лабораторией, рассказ о том, какие требования предъявляет Пыжова к художнику сце­ны, будут весьма интересны тем, кто связал свою жизнь с режиссурой и театральной педагогикой,а также и актёрам, вдумчиво относящимся к профессии, стремящимся к совершенствованию своего мастерства.

**Стр. 24**

***Живое создание актёра***

*- Не спеши к сценическому образу... С* этого замечания, сделанного на уроке актёрского мастерства, нам хочется начать непосредственный рассказ о работе Ольги Ивановны Пыжовой.

«Не спеши к сценическому образу...» - это принципиальный нчгляд на работу над ролью, чёткая позиция профессионала.

«Не спеши к сценическому образу...» — значит, не торопись к теа­тральному результату, не пользуйся первыми лежащими на поверхно­сти ассоциациями. В начале всего и прежде всего, настаивает мастер, изучи, не пропусти жизнь.

Опасность пренебречь жизненной наблюдательностью в поль­зу «театральных» ассоциаций станет яснее, если ещё раз вспомнить о своего рода «вторичности» искусства сцены. Ведь непосредственным поводом для творчества театра служит не само жизненное явление, не сама жизнь (как это происходит в литературе, живописи, музыке, поэзии), а уже чьё-то творчество, чей-то художественный рассказ о жиз­ни. Актёр, в отличие от писателя, художника, композитора, начинает свою работу не «с пустого места». Именно это обстоятельство создаёт то обманчивое для актёра впечатление, что творческий процесс уже начался.

**Стр. 25**

Однако представление об образе возникает у любого читателя. Каждый человек, познакомившись с драматургическим произведе­нием, «видит» перед собой его героев. Различие состоит лишь в том, с какой эмоциональной силой возникло это видение и способен ли че­ловек довести свои впечатления до ощущения реальности или, как го­ворит Немирович-Данченко, «представить себе образ совсем живым че­ловеком».

Схематизм на сцене появляется в том случае, когда актёр, пользу­ясь фантазией автора, не считает нужным или не умеет «обмакнуть» ав­торский рассказ в живую действительность. Актёр должен как бы зано­во в самой жизни найти, отыскать, открыть для себя то, о чём написал автор. Иначе, даже следуя авторским указаниям, исполнитель обяза­тельно попадёт в плен литературных представлений.

«Не спеши к сценическому образу...» — одно из важнейших предо­стережений, советов, которые мастер делает своим ученикам. Это за­мечание определяет и основной принцип начальных репетиций. Ра­бота над ролью, учит Пыжова, заключается и состоит в постепенном, последовательном вхождении в авторский материал. Создание роли — это процесс. В этом суть системы Станиславского.

Начинающему актёру чаще всего как раз и свойственно стремле­ние к сценическому результату, с первых шагов он уже представляет себя одетым и загримированным. Именно это нетерпение дилетанта и выдаёт его: он хочет сразу играть и намерен поскорее проскочить скуч­ный, на его взгляд, подготовительный период.

Отвлечь внимание ученика от мыслей о результате, перенаправив его интерес в область изучения жизни, — первая задача преподавателя.

Если талантливый писатель станет рассказывать вам историю жиз­ни какого-нибудь лица, посвятив вас в самые сокровенные его помыс­лы, подробно описывая его привычки, движения, жесты, вам не удаст­ся отгадать, существует ли в действительности такой человек или это плод воображения художника.

**Стр. 26**

И режиссёр должен уметь так рассказать о роли, чтобы артист ум и дел, ощутил, угадал, наконец, узнал черты живого лица. Литератур­ный персонаж оживает, он живёт рядом с вами, его можно встретить на улице. А иногда благодаря рассказу режиссёра этот воображаемый человек открывается исполнителю в его собственной индивидуальности.

Всё, что входит в понятие создания образа, — выяснение ли черт характера, природы поступков или определение сценического действия должно быть выдержано в духе разгадывания не выдуман­ных автором, а происходивших на самом деле событий. Вот эта вера в реальность жизни персонажа, это убеждение, что герой пьесы не на­писанный на бумаге литературный образ, а живой, из плоти и крови человек, — первое условие, по убеждению Пыжовой, актёрского твор­чества, его главный манок. В самом слове перевоплощение, на котором построено искусство театра, отчётливо слышится слово плоть, то есть ж и ной организм, в который каким-то чудесным образом надо суметь перейти, переселиться. И для этого, прежде всего, необходимо ощутить ту плоть такой же конкретной и осязаемой, такой же достоверной, как I ною собственную.

Предлагая актёру не спешить, мастер как бы хочет успокоить его побуждённое воображение, собрать его разбросанное внимание. Соз­дать образ, терпеливо объясняет ученикам педагог, — это значит вы­полнить множество различных маленьких задач самого разнообразного характера, а сами задачи порой неожиданны, и актёру предстоит ещё тщательно выбирать, отыскивать, определять. Будущему исполнителю роли прежде всего необходимы спокойствие, сосредоточенность, даже хладнокровие.

- На кого из твоих знакомых, из тех, кого ты хорошо знаешь в жизни, похож твой герой? Можешь ли вспомнить аналогичный слу­чай? В своей жизни ты встречался с этим явлением? Если не можешь сразу припомнить, то подумай, поищи...

**Стр. 27**

Мастер предлагает для начала искать в собственной жизни^'в сво­ём личном опыте отклик на драматургическое произведение, на по­ставленные в нём вопросы.

— Собирай по крохам, как происходит в жизни то, о чём написал автор, — учит Пыжова будущего актёра.

«По крохам», то есть пристально, пристрастно изучи всё, что хо­тя бы косвенно может пролить свет на жизнь персонажа; здесь нель­зя торопиться, суетиться, спешить. Работа над образом начинается у Пыжовой с воспитания внимания и интереса, прежде всего, к самой жизни.

К сценическому образу не следует спешить и потому, что пока ещё неизвестно, какую именно театральную форму приобретёт найденное и накопленное, во что конкретно выльются длительные поиски. Узнать об этом дано лишь тогда, когда будут *прожиты* все звенья творческого процесса.

Конечно, задумывающий работу режиссёр или педагог не мо­жет не видеть внутренним взором некие общие, а иногда и подробные контуры будущего театрального представления — бесцельный, ли­шённый дальней перспективы разбор произведения теряет какой бы то ни было художественный смысл; режиссёр не имеет, так сказать, творческого права не предчувствовать пластического решения своего создания, но оно, это решение, до поры до времени должно оставаться в глубоком секрете от исполнителей. У хорошего режиссёра, по мне­нию Пыжовой, помимо стремления заразить актёров своим замыслом существуют и режиссёрские тайны, которые он не спешит «выдать» артистам.

Начинающий актёр должен совместно с педагогом, отбросив в сто­рону заботы о конечном результате, полностью отдать себя изучению характера своего героя. Исполнителю предстоит провести глубокое и всестороннее исследование образа, проникнуть в «тайник» его души,

**Стр. 28**

отыскать сокровенную цель, которая диктует герою поступки, иногда на первый взгляд и не логичные.

— О человеке, которого играешь, надо знать всё, что поможет  
определить существо характера.

Что же значит это «всё»? Здесь важны не только главные, основ­ные, ведущие черты характера; не менее плодотворно знание малень­ких бытовых деталей, незаметных примет каждодневное. Так же, как артист знает себя, так же хорошо он должен знать своего героя. Это всезнание крайне необходимо для ощущения «плоти» роли, для того чтобы исследование характера шло по «живому следу», а не по схеме...

Вот вопросы, которые задала Пыжова участникам спектакля «Тру­довой хлеб» А. Н. Островского. Напомним, что героиня пьесы Остров­ского зарабатывает на жизнь шитьём. Её отец, Корпелов, даёт уроки, и труд есть основа их жизни.

- Наташа, какое последнее платье ты себе сшила? Ситцевое или  
бархатное? Какой у тебя вкус?

- Корпелов, сколько у вас пар брюк — одна пара или больше? Где они висят — за ширмой или ещё где-нибудь? Есть ли у вас выходной костюм? Переодеваетесь ли вы, когда идёте преподавать?

Студенты растерянно смотрели на педагога, не зная, что отвечать. Они не удивлялись простоте и подробности вопросов, но только теперь поняли, что *этого нельзя не знать,* что без этих знаний роль не своя, посторонняя. Диагноз ошибки, указание на самые, казалось бы, незначительные просчёты имеют огромный практический смысл.

- Пока не узнаешь, из какого ты города (по пьесе), работа не сдви­нется с места.

Итак, источником необходимой актёру информации, напоминает

Пыжова, должна быть сама жизнь, потому что таково требование автора к исполнителю.

**Стр. 29**

***Атмосфера репетиции***

Каждая репетиция Пыжовой проходит по глубоко скрытому, но точному плану. Детально продуманный дома, этот план обнаружива­ет себя во время урока и обязательно в зависимости от того, с «чем» пе­дагога встречают студенты. Урок или, вернее будет сказать, репетиция Пыжовой начинается с пристального присматривания, к ученикам — *какие они сегодня* (не какое у них сегодня настроение, это как раз то, что совсем не следует брать во внимание педагогу). «Какие они сегодня» — значит, чем сегодня они наполнены, что по-настоящему их тревожит и беспокоит, что для них дороже всего. Не разобравшись в этом, невоз­можно правильно начать репетицию. Педагогу необходимо нащупать сегодняшний путь к творческому воображению аудитории и, зацепив за живое, незаметно *перенаправить* её внимание. Переход от жизни к искусству Пыжова строит не механически (звонок — начинаем репе­тицию), а неощутимо плавно, как продолжение самой жизни, сохраняя при этом энергию живых, подлинных интересов.

Вот эти сегодняшние интересы и следует «высмотреть» педагогу в начале репетиции.

Этот первоначальный момент работы определить трудно — он каж­дый раз другой, новый. Одна и та же сцена, один и тот же текст могут потребовать разной психологической подготовки. Сегодня актёр ока­зался по самочувствию ближе к тому, что написано у автора, и переход от жизни к театру даётся ему легче, проще, быстрее, в другой раз, в за­висимости опять же от того, «какой он сегодня», переход может ослож­ниться и затянуться во времени.

Пыжова не раз вспоминала, что Станиславский никогда не начи­нал репетировать сразу, будь то занятие с актёром один на один или ре­петиция с несколькими исполнителями. И поначалу сама Ольга Ива­новна эту манеру Станиславского строить занятия принимала просто

**Стр. 30**

за форму поведения воспитанного, вежливого человека. Но позже ей • и крылся секрет этих предварительных, казалось бы, не имеющих от­ношения к репетиции разговоров. Цель этих житейских, простых бесед и I мчал с репетиции — необходимый психологический трамплин, некая •пристройка» к партнёру.

Бывает, что к началу репетиции и во имя репетиции актёр пытается что-то перестроить, «перекроить» в своём самочувствии, нередко насилуя себя различного рода приказаниями и запретами. Весь многолетний практический опыт Пыжовой-педагога показывает, что, входя ц атмосферу работы над ролью, лучше избегать всяческой внутренней «добавки». *Какой ты есть сейчас,* со всеми мыслями и заботами твоей жизни, таким постепенно и следует погружаться в сценические собы­тия. Переход от жизни к вымыслу автора вовсе не требует, как это мо­жет показаться на первый взгляд, какой-то особой паузы или скачка.

Чем естественнее, проще, легче, как бы необязательнее происхо­дит переход от живой речи к тексту действующего лица, тем меньше опасности впасть в фальшивый театральный тон и тем больше возмож­ностей угадать тон верный. Живой звук разговора, пусть самого пу­стячного, становится своеобразным камертоном для начала сцениче­ского диалога.

Это вовсе не значит, что и в дальнейшем репетиция пойдёт по пу­ти поверхностного бытового подражания жизни, так сказать, на житей­ском эмоциональном уровне. Речь идёт лишь о том, как живую, горя­чую энергию жизни естественно и без потерь перевести в план жизни сценической.

Рассказать о том, как по-разному начинались репетиции в молдав­ской студии, конечно, можно. Но примеры такого рода могут произ­вести впечатление легковесности, неубедительности. И это понятно. Потому что тема таких предварительных бесед отнюдь не глубока и не многозначительна. Пыжова, например, любит поговорить о том, что произошло на предыдущем уроке, прошёл ли грипп, удалось ли

**Стр. 31**

посмотреть приезжих гастролёров, или просто о том, кто встретился сейчас студентам в институтском коридоре.

Каждый педагог, конечно, ищет свои собственные пути к понима­нию студентов, как каждый артист ищет свой индивидуальный путь к пониманию роли. Здесь важен сам принцип перехода от жизни к ис­кусству, эта своеобразная *предыгра,* без которой самой «игры» может не получиться, даже если педагог стопроцентно подготовлен к репети­ции.

Сегодня Пыжовой достаточно уже по одному тому, как студен­ты сидят, определить, что исполнители готовы к репетиции, а завтра она может попросить их рассказать о самом ярком впечатлении вче­рашнего дня; или, угадав, например, что головы многих заняты пу­стяками, а возбуждение такого рода неспособно питать воображение, Пыжова начинает говорить сама и вспоминает, скажем, когда-то по­трясшую её историю или рассказывает о своей встрече с интересным человеком. Её содержательный и красочный рассказ заставляет слу­шателей пережить что-то вроде беспокойства за себя, они пугаются своей несостоятельности и своей неподготовленности перед лицом жизни.

Итак, от житейской настроенности — к творческой, от пассивной позиции — к энергии, от рассеянного внимания — к собранности.

Надо сказать, что репетиции Пыжовой вообще часто носят фор­му беседы. Это её педагогический почерк. Правда, эти беседы могут быть необыкновенно разнообразны, служить совершенно различным целям и иметь в виду совершенно различные результаты. Беседа с ис­полнителями, разговор с актёром, рассказ мастера — всё это и по сво­ей энергии, и по целенаправленности, и по конкретной помощи актёру искусно сочетает чисто педагогические, сугубо постановочные и более широкие, воспитательные цели. «Как я работаю, вы спрашиваете, говорит Ольга Ивановна, — не знаю, я всё время... разговариваю». Но её разговоры о жизни мало напоминают беседы режиссёров-эрудитов,

**Стр. 32**

когда увлечённый собой режиссёр не замечает тоскливого актёрско­го взгляда. Не похожи они и нате расплывчато-вялые педагогические рассуждения о мастерстве актёра, об искусстве вообще, настоящая по­доплёка которых — беспомощность педагога. Всё внимание Пыжовой сосредоточено на ученике — она будит его воображение, тревожит па­мять, «провоцирует» на духовные проявления.

Идёт работа над пьесой Г. Запольской «Мораль пани Дульской». 11о ходу второго акта Збышко — сын пани Дульской — произносит обвинительный монолог в адрес мещанского уклада своего дома. «Хва­тит с меня мещанства у нас дома и во мне самом», — заявляет Збышко. «Л почему же ты мещанин?» — спрашивает его пани Юльясевич, племянница Дульской. «Да потому, что я родился мещанином... был им ещё во чреве матери».

Студент достаточно убедительно проводит сцену, текст автора звучит искренне, живо, исполнитель, как в таких случаях говорят педа­гоги, «понимает» то, о чём говорит его персонаж. И мы, зрители, ви­дим, что Збышко не хочет идти по стопам родителей, не хочет, как они, копить деньги, наживаясь на квартирантах, ему противна ханжеская мораль его матери, которой репутация дома дороже всего. Лицо ис­полнителя выражает негодование, его взволнованный голос, горячий темперамент, пластика не позволяют сомневаться в искренности сце­нического переживания.

Пыжова прерывает репетицию. Спокойным голосом она просит исполнителей сойти с площадки, взять стулья, подсесть к ней побли­же. После небольшой паузы Ольга Ивановна обращается к молодому человеку:

-Скажи мне, пожалуйста, как это случилось, что ты стал замечать

мещанство своего дома? Откуда вообще тебе известно это слово — «мещанство»? Где ты научился не уважать родителей? И что тебе даёт право называть мать мещанкой?

- Она же никому не даёт жить. Всех в доме терроризирует.

**Стр. 33**

* Ты хочешь сказать, что тобою руководит чувство справедливости?
* Да. Если я вижу зло, то оно меня возмущает, я с ним борюсь.
* То, что ты говоришь, весьма похвально. Но так ли обстоит дело в пьесе? По-моему, Збышко умеет закрыть глаза на зло, если ему это выгодно.
* Вы говорите о поступке Збышко в конце пьесы? Не ведь у него не было иного выхода, ему нельзя было жениться на Ганке. В той буржуазной среде, в которой он живёт, на прислуге не женятся. А его намерения, по-моему, благородные!
* По твоим словам, пан Збышко — борец за справедливость, за всеобщее счастье? Выходит, что он сидит в кабаках не потому, что просто хочет жить весело, а всерьёз сопротивляется мещанству?

Разговор постепенно подводит студента к необходимости изме­нить взгляд на своего героя. Исполнитель слишком доверился прямо­му смыслу текста, по существу, не разобравшись в целях и намерениях автора.

— Пан Збышко — не Жадов, человек определённых положительных идеалов, и не Федя Протасов, который действительно не смог вынести лжи и ханжества своей среды, — продолжает Ольга Ивановна.

По мнению педагога, студент забыл о характере своего героя, о том человеке, от лица которого он произносит обвинение мещанству. Актёр сыграл текст, но отошёл от «зерна» образа, театрально проил­люстрировав содержание авторских слов. Но проникнуть в суть кон­фликта между Збышко и пани Дульской студенту пока не удалось. Не было грубых нарушений по линии актёрской органики, но не прои­зошло и открытия образа. Заветная дверь в искусство осталась запер­той.

— Кто же он такой? За что он здесь, в этих предлагаемых обстоятельствах, воюет? Что ему в жизни дороже всего? Идеалы справедливости или что-то другое?

**Стр. 34**

Студент молчит, ему трудно сразу изменить свой уже привычный, ставший удобным взгляд на поведение пана Збышко. Ольга Ивановна продолжает:

* Ты сказал, что пани Дульская никому не даёт жить, а чем именно она мешает тебе, Збышко? Почему ты так сильно против неё раздражён?
* А я уже взрослый человек, у меня, между прочим, на губах усы, а не материнское молоко. (Это почти дословный текст Збышко.) Она постоянно следит за мной, проверяет, когда я ухожу, когда прихожу.

- Всего-навсего?! И из-за того, что она беспокоится о тебе, что ей дорога твоя репутация, твоё здоровье, твоя жизнь, наконец, ты так против неё настроен? Мало ли какие люди могут встретиться на улице поздно ночью? Она — мать!

* Но она заставляет меня сидеть дома. А в доме даже газет не выписывают, сюда никто не приходит, здесь не выскажут ни единой человеческой мысли. А, как говорит Збышко, человек — животное общественное. Мне в доме скучно! Я хочу, чтобы играла музыка, чтобы вокруг были люди, чтобы разговаривали на интересные темы...
* А не там ли, в кабаках, ты, Збышко, и научился критиковать свой дом? Наверное, и мысль, что мещанином рождаются, ты не сам придумал. По-моему, Збышко просто нравится произносить высокие, справедливые слова. Это привлекает. Быть передовым всегда модно.
* Разве быть передовым плохо?

Теперь вопрос задаётся педагогу уже не от лица Збышко, а от са­мого исполнителя роли. Разговор из области пьесы и её проблем не­заметно, как бы нечаянно, а на самом деле неизбежно переходит в об­ласть самой жизни. И это очень важный момент в работе над ролью. Чем глубже, жизненнее и острее «взрывается» тема пьесы, тем ближе и требовательнее она задевает личность исполнителя, его человеческое «я». Разговоры Пыжовой-педагога с учениками — это всегда совмест­ное выяснение, размышление, обсуждение иногда знакомых, а иногда

**Стр. 35**

совсем как будто заново открываемых сторон жизни, а через это — ана­лиз характеров, поведения и поступков сценических персонажей. Бе­седа Пыжовой с актёром не сводится к набору узкоделовых, так ска­зать, профессиональных замечаний.

* Збышко разыгрывает волка, пугает мать своей смелостью, упивается своей человеческой широтой, но когда жизнь его «прищучит», тогда он *сидит не шелохнувшись.*
* И всё-таки, Ольга Ивановна, он по-настоящему, неподдельно борется с матерью, и желание проучить её как следует — желание искреннее и сильное.
* Да. Если человек любит повторять чужие фразы и копировать чужие чувства, это совсем не означает, что у такого человека отсутствуют собственные желания, цели и стремления. Каковы же эти желания у Збышко? Почему он даже жениться хочет назло пани Дульской? В чём же тут загвоздка?
* Она не дает мне денег! А я считаю, что деньги принадлежат не ей одной, а всем членам семьи, тем более совершеннолетним. Или женюсь на прислуге, или пускай даёт деньги на кабаки!
* Вот это верно! Главная пружина недовольства Збышко — деньги. Здесь спрятан источник его темперамента. И если бы пани Дульская согласилась оплачивать его гулянье, то прекратились бы и монологи о мещанстве. Он сумел бы приспособиться к укладу своего дома. Збышко из тех, кто умеет закрыть глаза на многое ради собственного благополучия. А сейчас, пока этого благополучия нет, он протестует.

Затем Пыжова обращается к студентке — пани Дульской:

* Почему пани Дульская не может уступить своему обожаемому сыночку, почему она не старается избежать ссоры, скандала, криков, оскорблений, почему она не боится, что Збышко окончательно разорвёт с нею?

В окончательный разрыв я не верю: никуда он без денег не денется. Но я не могу позволить ему иметь плохую репутацию, потому что

**Стр. 36**

тогда его не примут на хорошую службу и он не сделает выгодной пар­ии. Я беспокоюсь о его будущем.

* Но он действительно уже взрослый человек, и, вероятно, у него тоже могут быть какие-то соображения о своём будущем. Почему же ты с ним не считаешься?
* Потому что он — мой сын, и я лучше знаю, что ему нужно.

— А если вдруг твои заботы сделают его несчастным человеком?

Об этом ты не думала?

- Нет, я не стану об этом думать.

— Почему?

* Я уверена в своей правоте.
* Откуда у тебя такая уверенность, на чём она держится?
* Потому что так живут все приличные люди.

— Правильно. Каждое время и каждое общество диктует свой положительный пример.

Теперь педагог обращается уже ко всем участникам будущего спектакля:

— Кто может сказать, какое отрицательное качество объединяет почти всех героев этой пьесы? Каково необходимое условие, чтобы выжить в мещанской среде? Что надо уметь делать в такой жизни, чтобы та жизнь не смогла тебя раздавить?

* Притворяться... Врать... Прикидываться...
* Верно. Мещанская среда неразрывна с ложью. В пьесе врут всё, почти всё. Разгадать природу лжи каждого персонажа — значит найти ход к раскрытию образа. Мораль пани Дульской требует от человека изворотливости, конспирации, постоянной подмены чувств и стремлений. Каждый должен найти свою маску, тогда он будет защищён и сможет втайне делать то, что ему хочется.

— Какая маска у Хеси? — обращается Пыжова к исполнительнице четырнадцатилетней дочери Дульской. — Ведь Хеся *опасно живёт.*

Каждую минуту её могут разоблачить…

**Стр. 37**

— Я стараюсь показать матери, что делаю всё, как она велит.

- Это хорошо сказано — стараюсь показать; не делаю так, как она велит, а — только показываю, что делаю. Какие у тебя есть приемы, приспособления для того, чтобы успокоить, отвлечь от себя внимание взрослых? Сделаем пробу. Вот, положим, тебе сегодня хочется отпро­ситься с урока, но надо это сделать так, чтобы я не заподозрила в тебе прогульщицу, чтобы я поверила: репетиция для тебя самое главное.

Студентка подходит к Ольге Ивановне и очень тихо что-то гово­рит. Выражение её лица самое невинное, честное и открытое. Ольга Ивановна внимательно слушает, расспрашивает и, наконец, соглаша­ется — да, причина уважительная, пусть идёт.

Репетиция продолжается. Пыжова возвращается к показанной вначале сцене. Теперь слова Збышко о мещанстве матери наполняются совсем иным пафосом. Это чужие слова, он их говорит с «чужого голо­са». Збышко кому-то подражает. Наверное, актёру удалось припомнить человека с особой манерой возмущаться и выражать своё негодование. Теперь мы видим, что справедливость уже не волнует Збышко в такой степени, как раньше, его схватка с матерью имеет более узкую и ути­литарную цель. Показывая свою интеллектуальную независимость, са­мое 1'оятельность своих мыслей, способность видеть вещи глубоко и в развитии, хвастаясь этим, Збышко утверждает своё право занимать деньги, требовать от матери материальной поддержки.

Не имеет значения, что сейчас сцена проходит несколько неуве­ренно, что, как говорится, видны белые нитки, это естественно: актё­ру приходится «на ходу» перестраиваться, брать другой тон. Но первый шаг сделан, и возврата к старой ошибке быть не может. Теперь испол­нитель будет искать, он на верной дороге.

И Пыжова, продолжая как бы прерванную беседу, а на самом деле желая укрепить актёра на его новой, ещё шаткой позиции, говорит:

— Нет, передовой человек — это совсем другое. Он умеет ответить жизнью за свои слова и мысли. Человека определяет ответственность

**Стр. 38**

Обучая мастерству актёра, педагог прямо или косвенно, так или, иначе учит понимать скрытые пружины человеческого поведения. Профессиональные цели постоянно стимулируют проверку внутренних качеств у самих исполнителей, воспитывают способность отвечать и ( пои высказывания. Оценивая поступки персонажей, ученики Пыжовой учатся оценивать и своё личное поведение в жизни.

В жизни люди не ведут себя в отрыве от предлагаемых обстоятельств, они обязательно их учитывают. Именно поэтому житейское поведение людей всегда предельно «достоверно». Значит, актёр, кото­рый стремится к наибольшей достоверности сценического поведения, прежде всего должен тщательно прояснить для себя «все до одного» об­стоятельства, на которые указал автор.

- Не может быть, — объясняет Пыжова, — чтобы вы не знали, сколько вам лет, или знали приблизительно, не знали, где вы сейчас работаете, как зовут вашу маму, и т. д.

Поступки людей есть всегда результат определённого стечения и взаимодействия обстоятельств, и перемена одного из них влечёт за собой перемену характера поступка, а иногда и отказ от него. В жизни не бывает неточных, приблизительных обстоятельств.

Только точное знание и учёт всех предлагаемых автором обстоя­тельств, ощущение их как единого целого способно прояснить для актёра его конкретную сценическую задачу. Не случайно Пыжова называет изучение предлагаемых обстоятельств таким словом, как «рас­копка», предполагая большую, так сказать, археологическую работу, работу «вглубь». В примере с репетицией «Пани Дульской» ошибка студента, игравшего Збышко, состояла как раз в том, что он недоста­точно глубоко (а вернее, поверхностно) оценил предлагаемые обстоя­тельства. Он не произвел настоящей «раскопки» материала, и его сце­ническое поведение оказалось не в «фокусе».

**Стр. 39**

Поверхностные, выбранные наугад черты, характеризующие про­шлое или настоящее героя, в конце концов всегда приводят к прибли­зительному, а значит, фальшивому, ложному истолкованию характе­ра, задуманного автором. И Пыжова-педагог (в этом, пожалуй, одна из наиболее сильных сторон её педагогики) целеустремлённо и настой­чиво подводит исполнителя к самой сути сценической ситуации, ведёт его в глубь сложившихся в пьесе обстоятельств.

Предлагаемые обстоятельства — отправная точка и источник ак­тёрской фантазии. Актёр начинает фантазировать, отталкиваясь от то­го, что дано у автора (не считаться с автором он не вправе). Неточное выяснение обстоятельств влечёт за собой и неверную направленность (правильнее было бы сказать — ненаправленность) актёрской фанта­зии, что в конечном счёте запутывает и сбивает с пути исполнителя. Творческий заряд растрачивается вхолостую.

Вернёмся ещё раз к примеру, описанному выше. Не посчитавшись с автором, актёр «пустил» свою фантазию произвольно. Он поддался настроению, по существу, только одной сцены. И Збышко — трусли­вый, безответственный буржуазный сыночек, желающий только весело и беззаботно проводить время, — в воображении студента превратился в некоего социального борца! А такое толкование принципиально про­тивоположно замыслу драматурга.

Известно, что признаком актёрской одарённости считается спо­собность легко и свободно фантазировать. Этот дар особенно высо­ко ценил учитель и товарищ О. И. Пыжовой по Первой студии МХТ

Е. Б. Вахтангов, и для неё самой драгоценно это качество актёрского дарования. Пыжова считает, что, подхлестывая, стимулируя, возбуж­дая, подвигая актёрскую фантазию всеми известными способами, пе­дагог обязательно должен определить ей правильное русло. А этим рус­лом для исполнения может стать только *знание о роли.* Поэтому на этапе «раскопок» имеет смысл даже сдерживать (до поры до времени) вооб­ражение ученика, направляя его внимание только на изучение автора.

**Стр. 40**

Актеру необходимо научиться «вчитываться» в литературный материал Фантазировать, не «вчитываясь», нельзя.

— Сейчас мне от вас нужны только факты, а вы мне даёте ваше представление о них. Я всё равно вас буду возвращать к работе за стоном, чтобы вы научились разгадывать тайные мысли автора. Я — за точность в работе. Предпосылки фантазии должны быть точными.

И часто на уроках мастерства актёра у Ольги Ивановны Пыжовой ученики слышали настойчивый совет — «фантазировать надо умело».

Замечено, что актёры с удовольствием выполняют любое физиче­ское задание режиссёра. Попросите актера, например, перепрыгнуть через декорационный забор, или вынести своего партнёра на руках, или даже какое-то время постоять на голове, все эти действия, или по­добные им, артист повторит бесчисленное количество раз, не ощущая усталости. Но попробуйте заставить работать весь аппарат его чувств и мыслей, возбудить его духовную активность. Это несравнимо труднее. Изучение роли актёр нередко в глубине души расценивает только лишь как предисловие к самой работе, как некую необязательную увертюру. Частенько исполнитель просто пережидает момент, всячески конспи­рируя своё равнодушие.

Работа за столом — работа не одной только мысли, это полнокров­ное участие всего духовного и физического аппарата актёра. Проник­нув в суть столкновения характеров, актёр сам проясняет свою буду­щую мизансцену. И желание встать, подняться по ходу застольной читки должно родиться у актёра по мере погружения в существо собы­тия, по мере осознания конфликта. Рождённая исполнителем мизанс­цена становится уже потребностью, неотъемлемой частью роли.

— Застольный период — это совсем не значит, что можно развалиться локтями на столе...

Другими словами, мизансцена рождается за столом. Не придумы­вается педагогом, а рождается актёром. И тогда переход на сцениче-

**Стр. 41**

скую площадку не будет означать принципиально новый этап работы, просто «рождённые» мизансцены сами собой переменили форму репе­тиций. Конечно, позже педагог, осуществляя режиссёрский замысел сцены или спектакля, подскажет исполнителю мизансцену и более вы­разительную, и более острую, и более жанрово точную. Но предпосыл­ка к режиссёрской мизансцене, её основа и фундамент закладываются именно в период застольного разбора пьесы. Речь идёт о моменте за­рождения мизансцены, об источнике её возникновения, о том, что за­стольный период вовсе не спокойное собеседование, не литературное занятие, а репетиция в полном смысле этого слова.

Станиславский пишет: «Девять десятых работы артиста, девять де­сятых дела в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажить ею; когда это сделано, роль почти готова. Бессмысленно взваливать девять деся­тых работы на простой случай».

На это «духовное» ощущение роли направлены почти все усилия Пыжовой с начала и до конца работы, этим определяются и задачи за­стольного периода.

По своей энергии застольный период в мастерской Пыжовой ма­ло чем отличается от других репетиций, также, пожалуй, и по своей форме. Может быть, поэтому она приказывает сразу же убрать, вы­нести из класса это «подспорье для локтей». Застольный период про­ходит без стола. По её глубокому убеждению, этот период не может идти *без взрывов,* без неожиданных ярких прозрений. Скорее, это по­хоже на «крупный разговор», когда слова обязательно что-то значат в жизни людей. Здесь всё «кладётся на стол». И так же как в жизни, чем важнее и значительнее для собеседников предмет, о котором идёт речь, чем более захвачены они содержанием разговора, тем ярче и не­ожиданнее их внешние проявления. Этюд, показ, маленькая сценка, игра — всё, что способно пролить свет на жизнь роли, может возник­нуть по ходу такой застольной репетиции. Внешняя сторона застоль­ной репетиции в мастерской Пыжовой может оказаться самой

**Стр. 42**

разнообразной но задача её всегда остаётся неизменной — духовное освоение жизни роли.

Вообще же анализ предлагаемых обстоятельств — это не привилегия застольного периода. К нему можно вернуться и накануне премье­ры, если произошла какая-то ошибка и режиссёр вместе с исполнителем ищет её причину.

Почему Весна вышла замуж за Мороза?

Вопросительная форма больше способствует пробуждению творческой энергии, чем законченное утверждение: вопрос стимулирует «питие ответа, и это хорошо знает педагог. Исполнительница роли Весны в «Снегурочке» Островского была убеждена, что ею изучены все предлагаемые автором обстоятельства. Однако вопрос мастера застал студентку врасплох, она на него не могла ответить. Этот, казалось бы, несущественный и какой-то «несказочный» вопрос заставил далёкий нереальный образ Весны почему-то превратиться в живую, конкрет­ную фигуру: оказывается, Весна — обыкновенная женщина, она тоже мы ходила замуж. Но почему — за Мороза?

Пыжова не ждёт скорого ответа на свой вопрос, она никого не собирается «ловить». Скорее, ей даже нравится наступившее напряжён­ное молчание и сосредоточенные лица студентов. Вот он, этот момент, когда *делается роль!* Первое пришедшее в голову соображение (что на­зывается, «лишь бы ответить») недорого стоит. *Заставить задуматься,* помочь студенту активизировать своё воображение, расширить грани­цы его фантазии — вот что важно для педагога.

— Надо уметь *разбередить себя* (свою память, свою мысль, своё сердце) предлагаемыми обстоятельствами пьесы.

Разбередить себя, а не увидеть со стороны, не заглянуть в чужое окно. И тогда каждое «раскопанное» обстоятельство становится обсто­ятельством собственной жизни исполнителя, он находит с ним свою личную связь. Призвать на помощь весь свой жизненный эмоциональ­ный опыт, посмотреть в себя поглубже, повнимательнее и отыскать

**Стр. 43**

похожую в своей сути ситуацию из жизни (пускай она длилась всего две секунды), которую фантазия актёра преобразит и перестроит на нуж­ный лад; мысленно встав в центр уже известных обстоятельств, пред­ставить себя на чужом месте и решить, как бы я поступил в этой ситуа­ции, — вот одна из первостепенных задач исполнителя.

У каждого человека своя фантазия, своё отношение к обстоятель­ствам жизни. То, что может поддерживать и питать одного актёра, дру­гому покажется наивным, «негреющим». В этот период работы студен­ту ничего нельзя подсказать, предложить, «подкинуть». Задача педагога сводится к тому, чтобы помочь ученику нащупать верную тропинку к его ассоциативной памяти и проследить процесс присвоения студен­том авторской ситуации. Каждое оставленное без внимания обстоя­тельство, каждое пропущенное в этот период звено позже отзовётся ле­дяным равнодушием на любые педагогические манки и приманки. «Да, да, я это понимаю, — вежливо будет говорить студент педагогу, — но, знаете, никак не могу почувствовать».

Репетируя «Мораль пани Дульской», Пыжова весело и бесстрашно говорит своим ученикам:

— Вы знаете, во мне, например, очень много есть похожего на па­ни Дульскую. Я тоже за вами слежу и подглядываю. И уверена, что и в вас она тоже сидит. Не будем играть какое-то особенное мещанство, «сверхмещанство». Возьмём наше, собственное. Ну-ка, поглядите в се­бя тайных, спрятанных, а не таких, какими вы представляетесь сами себе в лучшие минуты. Расскажите какой-нибудь свой поступок пани Дульской.

Эта игра в «саморазоблачение» увлекает студентов, и один вспоми­нает, как пришли к нему гости, а он быстро затолкал под диван грязную обувь, а в бельевой шкаф поставил немытые со вчерашнего дня тарел­ки, лишь бы внешне всё казалось приличным; другая, смеясь, расска­зывает, как она ни за что не хотела, чтобы к ней приехал на канику­лы родной брат, и выдумывала родителям самые невероятные причины

**Стр. 44**

для отказа третья созналась в том, как однажды не могла удержаться и  
подслушала чужой разговор, ит. д. и т. п.

Наверное, такая игра в «саморазоблачение» невозможна в сложившимся театральном коллективе по многим причинам. И главным образом потому, что профессиональный, уже обученный актёр этот период присвоения авторских обстоятельств, как правило, проходит самостоятельно или, как говорится, наедине с собой.

И педагогике же этот приём вполне оправдан, он приучает мужественно отыскивать в себе качества отрицательного персонажа, а не пользоваться в своей работе преувеличенными абстрактными представлениями. Кроме того, любая роль требует напряжённых, длительных, скрупулёзных поисков, ассоциаций, сравнений, воспоминаний, требует, по существу, цельного присутствия личности актёра в процессе работы.

- Вот ты хочешь сыграть тётку из гоголевской «Женитьбы». А можешь вспомнить случай, когда ты вот так же жарко что-то защищала, как тётка доказывает преимущество купечества перед дворянством?

И исполнительнице обязательно нужно ответить на этот вопрос, хотя бы себе самой, иначе роль не сдвинется с места.

- Ты согласен, что для твоего героя главное — устроить свою жизнь? Теперь подумай, у тебя самого были такие случаи, когда ты во что бы то ни стало хотел устроить свою жизнь? Вставал с этой мыслью и с этой же мыслью засыпал?

Ответит ли студент сразу, или вопрос заставит его задуматься, и он найдёт решение, быть может, очень не скоро? Важно другое, — напра­вить поиски актёра внутрь своей индивидуальности, расшевелить, рас­тревожить, наконец, взорвать его *«я».* Не случись этого, исполнитель при определённой одарённости сыграет свою роль, но работа неизбеж­но пойдёт по пути банальных представлений.

Огромный педагогический опыт Пыжовой позволил ей сделать одно существенное наблюдение, связанное с периодом присвоения ав­торских обстоятельств, с этапом — «разбередить себя...»

**Стр. 45**

Смысл его вот в чём.

Студент таджикской студии ГИТИСа, играя Платона в комедии Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше», не сумел отыскать в себе заданное автором отношение к своей партнёрше — тема истерзан­ной любви к избалованной девушке не задевала его сердца. Актёрская работа с каждым днём бледнела и гасла. Причина неудачи скрывалась в жизненной ситуации этого студента: «он весь выговорился и исконфликтовался в своей любви» — так определила Пыжова корень случившегося.

Роль не далась исполнителю вовсе не потому, что он не подходил к ней или что у него не хватало способностей. Ошибка была в том, что, зная в силу своего личного опыта о роли действительно всё, студент, не сомневаясь, пошёл впрямую и всё-таки неверно выбрал ассоциацию. Ему не надо было искать «питания» в сфере любви, любовную обиду он мог найти, к примеру, в деловой неудаче.

— *Не берите впрямую, как это было с вами в жизни.*

Мы знаем, что, отыскивая похожую ситуацию из своей жизни, важно взять не внешнее сходство, а близкое автору, по сути пережи­тое эмоциональное впечатление. Но и оно не поддаётся механическо­му переносу из жизни на сцену. Не всегда радостное восклицание актё­ра: «Со мной это было в жизни, я это знаю!» — можно расценивать как залог удачи. Нужно ещё, чтобы это знание смогло «напитать» его твор­чеством. Даже если с актёром в жизни произошёл точно такой же слу­чай, какой ему предстоит сыграть, и он пережил и перечувствовал его полностью, то и тогда едва ли ему удастся «загореться» и «зажить» сно­ва тем, что уже изжито, ушло в прошлое. Случается, что актёр именно сегодня находится в сходной с ролью ситуации и его переживания род­ственны, аналогичны тому, что ощущает персонаж. Но и такое совпаде­ние не на пользу роли — жизненные впечатления обязательно окажутся сильнее, а сценическая реакция на происходящее будет их бледной ко­пией, и только. Слишком близкая жизненная аналогия для актёра ма­лопитательна, неплодотворна.

**Стр. 46**

Ассоциативное чувство может созреть и развиться совсем в иных, похожих на те конкретно-жизненные обстоятельства, в которых оно возникло.

Тогда оно проявится легко, свободно, по-новому. А жизненные дробности и детали того, что актёр пережил в действительности, как раз фантазии его могут помешать. Актёрское воображение питает точно схваченная природа пережитого в действительности чувства. Проще говоря, сцене нужны подлинные человеческие эмоции, проявленные в сочиненных автором условиях.

Станиславский писал: «...форма, обстановка меняется сообразно с требованием пьесы, но человеческие чувствования артиста, аналогич-М1.1Г I' чувствованием роли, должны остаться живыми». Другими слова­ми, переживать на сцене можно только собственные, подлинные чувства, чужих чувств для актёра не существует.

Замечательный педагог театрального училища имени Щукина Владимир Иванович Москвин любил говорить, что каждый актёр подсознательно стремится осуществить на сцене то, что ему волей судьбы мс удалось или не удаётся совершить в самой жизни. Другими слова­ми, актёр хочет совершать «на самом деле» такие поступки, которые не находят для себя условий в жизни, но живут в его душевной потенции. Владимир Иванович рассказывал такой случай. Один актёр, решивший покончить жизнь самоубийством, вдруг получает роль человека, кото­рый после долгих мытарств на жизненном поприще, после многих не­удач убивает себя. Удачно сыграв эту роль, актёр отказался от своего жизненного решения. Сцена излечила его от чувства безысходности, она открыла ему возможность взглянуть на свою жизнь с точки зрения как бы уже совершенного самоубийства.

Для того чтобы по-настоящему раздразнить своё воображение, чтобы всерьёз разбередить себя, полезно поискать в своей памяти что-то «недожитое», недочувствованное, такое, что в тайниках души вашей

как бы ждёт своего часа, своего случая.

**Стр. 47**

Итак, «разбередить себя...» — тяжёлая, порой мучительная, трудоёмкая работа и для исполнителя и для педагога, но она и есть основа всех основ. Только так накапливается багаж роли, ширятся её владения, потому что фантазия черпает силы в раскрепощённой индивидуальности.

**Доверие к творческой природе**

Доверие к творческой природе ученика — вот тот фундамент, на котором построена педагогическая система Пыжовой, здесь «зерно» её профессионализма.

«Публика заражается тем, — писал Л. А. Сулержицкий1, — чем жи­вёт актер не только в данную минуту на сцене, а тем, что любит его ду­ша, чему он поклоняется или просто любит инстинктивно, тем, что он есть в самом главном, сокровенном существе».

Пыжова, одна из создательниц 1-й студии МХТ и ученица Сулержицкого**1**, доверяет одарённости ученика. Она убеждена, что в актёре должно проснуться его интуитивное творческое «я». Вся её работа с ак­тёром есть ожидание этого момента. Заинтересовать собою тех, кто си­дит в зрительном зале, — это и значит глубоко и разнообразно выразить свою человеческую и исполнительскую индивидуальность. Если зри­тель запомнил артиста, значит, артист сумел заразить своими «особен­ными» идеями зрительный зал, значит, главная цель достигнута. Если же исполнитель не задел за сердце следящих за ним людей, то ни про­фессионализм, ни даже мастерство не спасут положения. Зритель оце­нит мастерство, наградив актёра аплодисментами, но вспомнит ли он об этом артисте завтра?

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

**1.**Русский театральный деятель (1872-1916) — прим. ред.

**Стр. 48**

- Настоящий актёр, — сказала однажды Ольга Ивановна, — только, кто запоминается зрителю.

В конечном счёте за ролью и актёрским мастерством стоит творческая личность художника, которую и призваны — если говорить о профессии педагога как о призвании, — воспитывать театральные преподаватели. И это воспитание начинается с профессионального рабочего доверия индивидуальности ученика.

Уроки Пыжовой никогда не отличаются, так сказать, хорошей, в административном понимании, дисциплиной. Ей, как педагогу, несвойственно нем по требовать «просто» внимания, формального порядка. «Покор­им с и послушные ученики, — признавалась Ольга Ивановна в частных разговорах, — не моя стихия. Я люблю студентов "трудных", «строптивых», таких, которые способны на... «интересное нахальство"».

Живейший, почти детский интерес к тому, какие открытия её здесь ждут, какое «чудо» случится сегодня от встречи с искусством, мгновен­но настраивает всех участников репетиции на приподнятое (первое движение Пыжовой — чуть приподнять аудиторию), радостное настро­ение. Ощущение репетиции как маленького праздника, как особого и любимого занятия не даёт просочиться серой скуке, унылому равноду­шию будничной обстановки.

Творческий процесс, считает Пыжова, во многом зависит от тех условий, которые обязан создать, организовать ведущий репетицию педагог. Творчество не может возникнуть на пустом месте, не из чего. Нужна особая атмосфера. В чувстве «верно взятого тона» — залог и пер­спектива будущих достижений.

На протяжении всего урока Пыжову не покидает готовность выслу­шать соображения студентов, она не перестаёт этого ждать и не позво­ляет себе утратить это желание. Она приходит на репетицию не затем, чтобы говорить самой (как это случается в педагогической практике), а затем, чтобы услышать, что ей скажут ученики. Полушутливая реплика о том, что она не учит, а «разговаривает», меньше всего означает -

**Стр. 49**

педагогический монолог. Репетиция Пыжовой — очевидный *диалог.* Диалог не только по форме, но и по своей природе, в самой своей сути. Спо­собность интересоваться партнёром — необходимое актёрское каче­ство, его нужно воспитывать и развивать, прежде всего, в самой жизни. Человек, «не умеющий» общаться в повседневной действительности, не сможет обнаружить этого дара на сценической площадке. Педагог *приучает к партнёру;* как человек старшего поколения, она учит, что партнёр неожидан, интересен. И взаимная заинтересованность, воспи­танная в беседе с мастером, потом, позже, как неуловимая интонация, переходит в сценический диалог.

Постигая природу глубокого общения, молодой актёр обогащается духовно и нравственно. Его человеческие качества определяются, по­требность в неповерхностном внимании к жизни, к людям растёт. Ра­стёт и чувство ответственности. Всё это, воспитанное на уроках, впо­следствии откладывается в профессиональный багаж актёра, составляя его духовные и технические накопления. В этом секрет обучения ак­тёра по методу Станиславского, когда воспитание человека и актёра происходит неразрывно. И Пыжова следует по этому пути артистично, умно, иногда беспощадно, но всегда неутомимо и с надеждой.

Студент заражается тем интересом, который испытывает к нему педагог. Он попадает под власть идущего от педагога напряжения. И ему хочется на это как-то «ответить», он стремится оправдать предло­женное педагогом равенство. И самое страшное для него теперь — ра­зочарование педагога, когда тот ему вдруг скажет: «Я думал, что вы на большее способны...»

Мастер не допускает мысли о неучастии будущего актёра в работе. В Пыжовой постоянно живёт убеждение, что если сегодня студент не сообщил ей ничего важного для своей роли, то завтра это *обязательно* случится. Она доверяет ему и потому согласна подождать. И молодой человек не боится обнаружить себя «неталантливым», «непригодным», ему не хочется спрятаться, закрыться от острого взгляда преподавателя

**Стр. 50**

Наоборот, он борется за возможность высказаться, проявить себя, поделится своим пониманием роли, характера, ситуации.

Каждое услышанное соображение заставляет Пыжову ещё внимательнее вглядываться в говорящего. «Вот ты какой, оказывается», — как бы говорит взгляд. Она напряжённо обдумывает сказанное, давая понять ученикам, что в творческом процессе не существует неважных вещей, что всё найденное нуждается в пересмотре и отборе и, наконец, сим творческий процесс заключается в таком постоянном обдумыва­нии.

Все стремления Пыжовой-педагога на уроке актёрского мастерства сводятся к одному — раскрыть, отворить, распахнуть те невиди­мые створки, затворы и заслоны, которые сдерживают, не пускают, не дают проявиться природной индивидуальности будущего артиста. Ей нужны личные контакты с учеником, но не просто дружески-доброжелательные отношения педагога и студента в период совместной работы, а более острые и более взрывчатые, жгуче заинтересованные взаимоотношения. Она их ищет, постоянно создавая ситуацию для взаимопонимания. Природа педагогики Пыжовой такова, что без личных, возникших на почве взаимного интереса к роли притяжений она не может научить актёрской профессии. Перед человеком закрытого характера, не идущего на контакт и не ищущего в педагоге личного внимания, живого человеческого общения, перед учеником, который тре­бует только профессиональных указаний, — Пыжова почти бессильна. Здесь ей *не на чем* построить исключительность, единственность, личностность своих советов педагога.

Однако, доверие индивидуальной природе будущего актёра — это по слепое принятие любого проявления человеческой натуры. И те пе­дагоги, которые с равным интересом прислушиваются и приглядыва­ются абсолютно ко всему, что идёт от студента, обречены на длитель­ное, если не постоянное плутание в хаосе своих впечатлений до тех пор, пока их не вывезет случай. Доверие индивидуальности — это прежде

**Стр. 51**

всего умение отличить крупицы истинного, живого начала в актёре от наносного, чужого, мешающего. Серьёзный и внимательный взгляд педагога, обращённый внутренне к тому, что есть лучшего в человече­ском материале, не позволяет ученику высказываться бездумно и без­ответственно. Педагог как бы предполагает заранее в будущем актёре содержательность человеческой личности, значительность одарённо­сти, «непростоту». Это и есть доверие творческой природе ученика.

Атмосфера заинтересованности педагога к проявлению «я» сту­дента постепенно, незаметно и, главное, естественно подводит мо­лодого исполнителя к потребности *рассказать* роль от своего лица: «Я, как участник происшедших событий...»

Пусть этот актёрский рассказ получится нескладным и незавер­шённым с литературной точки зрения. «Гладкое» литературное по­вествование скорее вредно для работы над ролью. Почти всегда это означает, что исполнитель находится во власти заготовленных пред­ставлений и рассказывает с «чужих слов». Нужны пусть корявые, но свои собственные слова, слова актёра, рисующие его видение. Лите­ратурное изложение Пыжова обычно останавливает на второй фразе и переходит к вопросам, цель которых — вернуть студента к его лично­му пониманию логики поступков персонажа. В «актёрском рассказе» как задании педагога, самое важное — последовательность и психоло­гическая оправданность внутренних ходов персонажа. Педагогу важна стройность мотивировок. По рассказу актёра можно выяснить степень знания играемого человека, и, что существенно, рассказ даёт возмож­ность сразу установить *пропуски* малых связующих звеньев, которые за­частую и дают актёру настоящее чувство правды на сцене.

«...Расскажите мне, кого вы играете, и я пойму, есть роль или нет», — говорил Немирович-Данченко актёрам.

Однако существует мнение, что в искусстве ничего нельзя объяс­нить, что рождение художественного образа процесс глубоко интим­ный, в который никому не дано проникнуть. Нередко и сам художник

**Стр. 52**

не и силах ответить на вопрос, что же именно руководило им в моменты творчества. И тогда всякая попытка определить словесно, произнести в слух, одним словом, «проверить алгеброй» то неуловимое, что проис­ходит в душе творящего, обречена на неудачу. «Не мешайте таинству творчества», — говорят сторонники этого мнения.

Пыжова против вдохновенного тумана — изучение букваря не нуждается в творческом подъёме; ей чужд образ художника, который «не ведает, что творит». Она выступает за умение работать в творчестве, «и сознательный труд. Другое дело, что этот процесс «сознательного» в груде актёра не безграничен и должен идти до определённого рубежа.

Никто не станет спорить, что, создавая роль, актёр *не всё* может отдать на суд своего руководителя, что есть такая область актёрской души, такая особая зона, куда никто не должен быть допущен. Более того, высказанное всё и до конца как бы «оскверняет» самое сокровенное переживание. Актёрская *выговоренность* не менее опасна, чем неумение рассказывать от лица своей роли. И, вызывая исполнителя на творческую откровенность, Пыжова-педагог всегда находится на­стороже, не позволяет актёру «проговориться». Тому, кто способен всё-всё рассказать про свой образ, играть его на сцене нет необходи­мости.

— Искусство — это как любовь. Когда любишь, даже если захо­чешь, не сможешь рассказать *всего* про своё чувство...

Но где же проходит эта неуловимая граница между подробной про­фессиональной проработкой роли и обязательной актёрской недоска­занностью? Как соблюсти на практике эти противоположные условия? Не секрет, что многие преподаватели актёрского мастерства только на словах признают, что педагог не имеет права вмешиваться в интимные душевные переживания ученика. На практике они зачастую не стесня­ются «ради дела» нарушать этот запрет. Такие педагоги не боятся «обе­скровить» работу студента, оставив его без своей, согревающей ак­тёрское сердце тайны. Ведь требование невмешательства в секретную

**Стр. 53**

область души актёра — не только соблюдение этики. Оно содержит в своей основе глубокий художественный прицел. В конечном счёте за­дача любой репетиции сводится к стягиванию *всей* творческой энер­гии к будущему сценическому действию. Репетиция — это *накопление.* И, создавая образы, актёры должны особенно беречь те тайные мысли, которые толкают их на действие.

Дело не в том, чтобы заставить студента высказываться о роли — такая задача превратит репетицию в пустую говорильню. Суть не в са­мом разговоре, а в том, что при помощи разговора достигается молча­ливое взаимопонимание между педагогом и студентом. Всё строится на том, что ученик открыт и педагог читает в его душе, не мешая её вну­тренним переживаниям. И, расспрашивая студента о роли, Пыжова не всегда ждёт ответа, если по выражению лица ей понятно, что исполни­телю есть что сказать.

Более того, она настаивает на том, чтобы, помимо глубоких ин­тимных переживаний, на которых строится роль, у актёра были свои маленькие актёрские секреты. Это сугубо личные манки, которые об­наруживаются актёром в процессе репетиций. Актёрский секрет нельзя придумать, его можно только *заметить.* Высказанный вслух, он может прозвучать крайне нелепо или плоско, и его эмоциональное действие на исполнителя утратится. Для педагога важно не качество найденного секрета, а то, что этот секрет есть в запасе у исполнителя.

— Как вы «утепляете» ваши роли? Надо искать свои *личные секретики* и ни с кем ими не делиться...

Пыжова защищает самостоятельность актёрского творчества на всём протяжении работы над ролью. Вспоминая свои репетиции с Немировичем-Данченко, Ольга Ивановна нередко рассказыва­ла о том, как Владимир Иванович, помогая актёру найти роль, неу­томимо и настойчиво искал в личном багаже исполнителя какой-то случайный факт, иногда почти забытый, чтобы острое и точное вос­поминание открыло то самое существенное, что заложено в роли

**Стр. 54**

И найденные ассоциации, свойственные только этому исполнителю и составляющие только его личный опыт, не всегда назывались актёром вслух; но по тому, как «взрывалась» роль, Немирович-Данченко безошибочно угадывал верность и плодотворность этих личных путей к проникновению в характер действующего лица. О. И. Пыжовой, так же как и её мхатовским учителям, не нужно принуждать студента к от­кровенности, чтобы таким образом сдвинуть работу с застывшей позиции. Природа её общения с учеником в глубокой пристальности. Мимо неё не проскальзывают душевные движения ученика, она настроена на общение «крупным планом». И это не просто её педагоги­ческая манера. В таком пристальном и глубоком взаимном внимании скрыт секрет профессиональных результатов. Строя свои отношения с учениками как очень близкие, почти интимные, педагог никогда не переступает заветную черту. Пыжовой присуща педагогическая цело­мудренность.

Преподаватель или тем более режиссёр только помогает процессу создания роли, создаёт же роль, утверждает Пыжова, сам артист. Его творчество полноценное и независимое. «А как бы вы сами хотели сыграть этот кусок?» — эта фраза Станиславского, обращённая к артисту, часто звучит на репетициях Ольги Ивановны. Эти слова, как камертон, определяют основу взаимоотношений педагога и студента.

Явный перевес в сторону режиссёрского решения спектакля по­рой низводит актёрское творчество на ступень исполнительства, вер­нее, «выполнительства». Дело иногда доходит до парадокса, когда уме­ние просто копировать, не внося ничего своего, имитировать «показ» режиссёра предпочитается остальным актёрским качествам. Актёр, по­давленный режиссёром, в наше время явление, можно сказать, неред­кое, обычное. Режиссёр становится единственным и полновластным хозяином сценических подмостков. И в непосредственной встрече живого актёра со зрителем, пришедшим на спектакль, главным -

**Стр. 55**

диктующим лицом становится тот, кто скрывается за кулисами, кто впрямую в этой встрече не участвует.

Такое положение в театре, конечно, сказывается и на положении в театральной школе. Эпидемия режиссирования проникла и сюда. И педагогическая манера работы со студентом порой начинает напо­минать режиссёрскую работу с профессиональным актёром. Имеется в виду тот тип постановочных взаимоотношений, когда индивидуаль­ная природа актёра только прилаживается к заданному рисунку роли.

— Теперь кое-кому в учебных заведениях кажется, что помочь актёру-студенту раскрыть свою природу можно и режиссёрскими при­ёмами. Это не так. Поставить спектакль — можно, воспитать актёра — нельзя.

Глубоко профессиональный человек, Пыжова — сама известный режиссёр — точно определяет круг своих педагогических задач, не по­зволяя себе сбиться на «режиссёрскую дорожку». Она хорошо знает по опыту, что поставить отрывок или сцену, продиктовав исполнителю своё решение, намного легче, проще и, наконец, быстрее, чем прове­сти последовательную и подробную педагогическую проработку.

С точки зрения Пыжовой, в наши дни, когда так много придаётся значения режиссёрской силе спектакля, работу актёра нередко склон­ны рассматривать как отказ от самостоятельности. Поэтому педагоги­ка с её стремлением выявить, развить и укрепить индивидуальность ак­тёра должна быть обязательно предворена режиссуре. Именно этому и служит театральная школа.

Пройдут годы, ученик станет актёром, и может так случиться, что он попадёт в руки режиссёру, который будет видеть в нём лишь сред­ство для осуществления своего замысла и не очень будет заинтересован в нём как в художнике. По мнению Пыжовой, такая «встреча» пред­ставляет опасность для одарённого человека, и эту опасность можно миновать, только если актёр по-настоящему обучен.

**Стр. 56**

Режиссёрское видение, идущее мимо живого актёра, неспособного к сопротивлению, точнее, не обученного отстаивать свою творческую самостоятельность, несёт в себе разрушение, а затем и окончательную гибель актёрского дарования. К сожалению, практика наших театров знает немало тому примеров.

- Моя сверхзадача — с одной стороны, защитить учеников от ре­жиссёрского произвола, а с другой — научить их так владеть своей про­фессией, чтобы они смогли помочь режиссёру талантливому.

Стоит ли говорить о том, какое значение имеют для молодого ак­тёра внимание и интерес настоящего режиссёра, идущего к своей цели «через» живую актёрскую природу. Какие возможности таит в себе та­кой союз хорошо обученного артиста и доверяющего его природе ре­жиссёра театрального спектакля!

Защитить актёра от режиссёрского своеволия, спасти его от воз­можных неудач, от чувства неудовлетворенности, от страха за свою профессиональную форму может только одно — умение самостоя­тельно подготовить свою роль. Эту стойкость, по мнению Пыжовой, и должна давать воспитаннику театральная школа. Остаться верным сво­ей индивидуальности, не бояться смелых и неожиданных проб, уметь осуществить на деле поставленные перед собой художественные зада­чи, быть способным *по-своему* выразить то, чего от тебя требует педагог или режиссёр, — вот тот путь, который предлагает мастер. Именно так надо понимать её слова о защите актёра от режиссёрского произвола.

Обязанность педагога в существе своём сводится к выявлению творческой индивидуальности, заложенной в даровании ученика. При­вносить что-либо «со стороны», «разукрашивать», подменять природ­ные данные студента своей выдумкой он не имеет права. Есть педагоги, которые считают себя обязанными спрятать лень, неумение работать или просто не одарённость ученика за режиссёрской фантазией. Ко­нечно, показ работы — это всегда экзамен и для самого педагога, ис­кушение что-то подправить в последний момент естественно,

**Стр. 57**

потому что длительная, изо дня в день, работа с учеником как будто делает обязательным положительный результат. Пыжова, например, не счи­тает нужным «вытягивать» ученика, скрывая его актёрскую несостоя­тельность. И её решение снять кого-то с роли всегда заблаговременно и почти всегда мотивировано тем, что исполнитель в данной роли «ни­чего для себя не нашёл».

Педагог и к художественному образу идёт, отталкиваясь от качеств  
личности молодого исполнителя.

Пыжова советует таким образом организовать внутреннее движе­ние работы, чтобы «первые мысли» о роли, первые соображения, догад­ки, домыслы шли не от педагога, а от будущего актёра, чтобы именно его индивидуальность стала поводом для педагогического творчества. Фраза Станиславского «а как бы вы хотели» не должна забываться пе­дагогом. Когда же инициатива в работе постоянно принадлежит пре­подавателю, её результаты неизбежно окажутся обеднёнными, несмо­тря на то, что сам процесс репетиций был насыщен педагогическим творчеством и создавалось впечатление напряжённой, активной ра­боты. Необходимо найти путь, чтобы отдать ученику, образно говоря, «право первого слова». Студент же, в свою очередь, если он собирает­ся стать актёром, должен знать, «как бы он хотел» сыграть свою роль. Если же он не в состоянии ответить на этот вопрос, если у него отсут­ствует собственное решение такой-то сцены, куска, пусть даже фразы, если от урока к уроку этот студент надеется только на помощь своего педагога, то такому актёру, считает Пыжова, «остаётся только одно — приказать». Приказ есть самая последняя и вынужденная мера в руках педагога, следующего системе Станиславского. Приказать — это зна­чит заставить ученика выполнить то или другое видение сцены не по его воле, но в надежде, что в дальнейшем исполнитель, отталкиваясь от предложенного педагогом, найдёт свой путь и своё решение этого куска. А что это значит — «своё» в роли? И как научиться его отыскивать?

**Стр. 58**

*-* Вам нельзя помочь: в вашей работе нет ничего «своего». Вы не шлете самого важного для того, чтобы возникло ваше творчество, вы не таете, как бы вы сами хотели...

Художник, прежде чем приступить к созданию произведения, наверное, долго живёт взволновавшей его мыслью, проходит напряжён­ный процесс поисков художественного осуществления своей идеи. Он одержим острым желанием высказаться. Творчество актёра вторично. Оно отталкивается от уже написанного характера. Но если в душе арти­ста не вспыхивает желание воплотить свою, волнующую его мысль, то полноценного самостоятельного творчества не произойдёт. Останется одно умение держаться на сцене, внешний рисунок роли...

— Надо, чтобы *вам в сердце стучалось то, о чём вы играете.*

Пусть это не будет ясно сформулированная литературная идея. Познание роли актёром и всего произведения в целом идёт своими особыми путями. Конечно, артисту не повредит, а, наоборот, может и помочь чтение интересной критики, подробное знакомство с эпохой, разглядывание фотографий или живописных работ. Но главная забота исполнителя — найти своё, единственное и в то же время авторское ре­шение роли. Найти то самое горячее, самое волнующее место в жизни роли, которое и осветит особым, индивидуальным светом прочтение характера, созданного писателем. Здесь должно быть и ясное понима­ние того, что артист хочет сделать в этой роли, и чувственное, неоспо­римое, глубоко интимное знание о том человеке, жизнь которого арти­сту предстоит прожить.

И Пыжову-педагога, как правило, мало огорчает чисто ремеслен­ная неудача ученика, когда «не получается» тот или иной кусок сцены, и, напротив, она бывает серьёзно обеспокоена, встречая непонимание сути того явления, о котором идёт речь в отрывке. Она убеждена — и это один из ведущих её принципов, — что если актёром лично не «про­жито» что-то важное, если его собственная жизнь течёт неполно, бесц­ветно, однобоко, то и в работе вряд ли ему удастся проникнуть в глуби-

**Стр. 59**

ну затаённых мыслей автора и едва ли сумеет он отыскать свою связь с ними, то единственное «своё» в роли...

В молдавской студии репетировали отрывок «Сардины», в кото­ром рассказывается о судьбе троих близких друг другу людей: шестнад­цатилетнего юноши, его матери и её любимого человека. Первый муж, отец юноши, оставил семью, когда мальчик был совсем маленький. И вот теперь, когда сын уже вырос, мать встречает другого человека, которого она полюбила. Сын ненавидит чужого мужчину, посягающе­го на их семью, и ревнует мать.

Исполнители довольно бойко сыграли драматургический сюжет, разыграв по ролям чужую, не коснувшуюся их сердец человеческую драму, вернее, её внешнюю, видимую сторону, некий абрис. Студент­ка, исполнявшая роль матери, желая, очевидно, убедить зрителя в дра­матизме положения своей героини, металась по сцене от одного пар­тнёра к другому, всячески намекая нам на трудность и тяжесть такой ситуации; лицо её выражало «театральное» отчаяние. Дождавшись кон­ца отрывка, Пыжова сказала студентке следующее:

- Ты пропустила в работе самое дорогое — ничего из своей соб­ственной жизни не принесла... Так поверхностно и пусто, как вы сей­час мне сыграли сцену, теперь умеют играть все, любые непрофесси­оналы. Научиться естественно держаться на сцене — дело нехитрое. Ты нам показывала состояние, но ты совсем не знаешь, что это зна­чит, когда одинокая женщина получит право пожаловаться хорошему человеку. По-моему, это нельзя играть, если ты не понимаешь, что в отношениях между людьми драгоценно, чего ищет человеческое серд­це... Ведь если сын и любимый человек не поладят, она *теряет обоих!* Когда ты станешь постоянно, непрерывно думать только о своей роли, рассматривая и оценивая каждый жизненный случай с этой единствен­ной точки зрения, — может быть, в конце концов ты и найдёшь необ­ходимое

**Стр. 60**

Вот рассказ Пыжовой-актрисы о том, какими путями идёт сложная духовная работа наполнения роли своей жизнью, своей кровью, своим неповторимым, живым дыханием, как отыскивается *своё* в роли.

«Я очень хотела играть Раневскую в «Вишнёвом саде». Но у меня никогда не было вишнёвого сада, и я не знала, что это значит — рубят сад, а у человека страшная тоска на душе. Я всё время думала только об том... И вот однажды я пришла в гости к людям, которые совсем не связаны с театром. И вдруг мне сообщают, что помещение 1-й студии МХТ, где я училась и жила, где бывали Станиславский, Вахтангов, Ми­хаил Чехов, будут сносить. Моё сердце сжалось... почему такая тоска? Что же это такое, что же, что? Оказывается, это моя Раневская, вот тог­да я поняла всё до конца».

А на актёрском языке, как известно, понять — значит почувство­вать, а почувствовать — это уже суметь выполнить и, наконец, сы­грать.

**Отношение к партнёру, общение**

Живое, сиюминутное человеческое общение актёров на сцене, собственно, и есть искусство театра. Если на сценическую площадку выйдут самые обаятельные, самые известные артисты, но они никакие будут связаны между собой сценическим действием, то это может на­зываться встречей артистов со зрителями или как угодно иначе, но теа­тром в исконном и подлинном смысле этого слова такое выступление назвать нельзя.

Искусство сцены — это борьба, это действие и взаимодействие.

Неповторимость профессии театрального актёра в том и состоит, что он вполне зависит от своего партнёра — *живого человека,* которого он на сцене видит, как в жизни, слышит, как в жизни, наконец, -

**Стр. 61**

осязает, как в жизни. Партнёры, какие бы роли они ни играли, обращаются к нервам, сердцу, разуму друг друга. Взаимоотношения между партнё­рами — особая и особенная часть творческого процесса.

Тем, кто впервые сталкивается с актёрской профессией или к этой профессии относится недостаточно серьёзно, кажется, что секрет успе­ха в том внимании, которое актёр должен направлять на себя, часто только на себя, и в меру своей одарённости, в меру своего умения пора­жать зрителя своим темпераментом, красотой своего голоса и т. п. Пар­тнёр в этих представлениях о театральной профессии занимает скром­ное место. Партнёр — это тот, кто подаёт реплики, лучше, конечно, если он будет, как говорится, «на уровне». Разумеется, это представле­ние о роли партнёра крайнее и несколько утрированное. Но, к сожале­нию, взгляд на партнёра как на фигуру второстепенную бытует и среди некоторых профессиональных актёров.

Для Пыжовой актёрский талант открывается не столько в личной одарённости, сколько в способности и склонности быть хорошим пар­тнёром — партнёром отзывчивым, внимательным, всегда новым, нео­жиданным и... благодарным.

Вспоминая об исполнительском мастерстве Михаила Чехова, она часто возвращается к тому, каким он был прекрасным партнёром. Че­хов предлагал своим товарищам по сцене такие острые, такие неожи­данные отношения, так был чуток к проявлению партнёрской актив­ности, что делал невозможным, ненужным и, главное, неинтересным традиционное гастролёрство.

— Одиночество опасная вещь — и в жизни, и на сцене...

Вкус к партнёрству, может быть, и есть один из самых важных при­знаков мастерства. Пыжова уверена — этой своей убеждённостью она заражает учеников: «Внимание к партнёру — это и есть, по существу, внимание к себе, к своей роли». Забота о том, чтобы проникнуть в тай­ные мысли партнёра, обязательно поможет артисту избежать ошибок, это, по существу, и есть верный критерий в работе над ролью

**Стр.62**

Ведь создающему образ актёру приходится верить не только в то, что он такой-то персонаж, но и в то, что его партнёр, товарищ по коллективу, тоже предстаёт в образе другого человека. И, обращаясь к живым глазам своего товарища, он в то же время обращается к нему как к персонажу. Все это делается не сразу, а требует специальных навыков последовательного накопления и своеобразной привычки дове­рни, вымыслу.

Воображение исполнителя с самых первых шагов должно соеди­ни и, или пытаться соединить своё собственное представление об образе партнёра (полученное от знакомства с произведением) с тем человеком, которому поручена роль. *Фантазия актёра не может идти мимо конкретного лица.* Поэтому не следует откладывать на будущее поиски «и ношений с партнёрами, полагая, что этот процесс движется сам собой. Иначе артист очень далеко уйдёт в своём воображении от конкрет­ною исполнителя и вымышленный партнёр станет для него ярче и интереснее. Так может возникнуть актёрское недовольство партнёром, то пиленое чувство неудовлетворённости, с которым крайне трудно бо­роться. Обращаясь к живому человеку, он на самом деле будет обра­щаться к своей выдумке. А настоящий партнёр при таких условиях пре­кращается во что-то мешающее, раздражающее и сбивающее с толку.

«Какая мука играть с актёрами, — пишет Станиславский, — кото­рые смотрят на вас, а видят кого-то другого и применяются к нему, а не к нам! Такие партнёры отделены стеной от тех, с кем они должны были бы общаться непосредственно; они не принимают ни реплик, ни инто­наций, никаких приёмов общения».

С самой первой встречи с исполнителями Пыжова стремится к то­му, чтобы застольная мизансцена уже как-то выражала взаимоотноше­ния персонажей. Имеет значение даже то, как актёры располагаются относительно друг друга во время репетиции. Она может сразу попросить кого-то поменяться местами. Её взгляд педагога-режиссёра мгновенно окидывает, фиксирует ансамбль. Перед ней не разрозненная

**Стр. 63**

группа лиц, а определённый состав людей, взаимосвязанных сложны­ми отношениями, которые будто бы уже существуют в действительно­сти. Их, эти отношения, следует только отгадать. Одним словом, Пы­жова предлагает сразу же, не размышляя и не откладывая, посмотреть в глаза своему как бы заново обретённому партнёру.

Как же всё-таки полюбить или возненавидеть человека за посту­пок, который он на самом деле не совершал? Как отыскать в себе иное, не такое, как в жизни, отношение к своему товарищу? Когда в жиз­ни мы не знаем человека, не знаем его личных, индивидуальных черт, свойств и качеств, мы судим о нём по его поступкам и можем дать вроде бы объективную, оценку его поведения. Но всегда ли мы оцениваем лю­дей только по их поступкам, по их делам? Возможно, мы откажемся от своего прежнего мнения, если нам представится случай познакомиться с этим человеком лично? Отношения между людьми в жизни не прямо­линейны. Они в большой степени зависят от личного, индивидуально­го восприятия человека. Вот с этого уже может начинать актёр.

Присматриваясь к партнёру, актёр волен искать в нём такие черты, на которые, возможно, он и не обращал особого внимания прежде, но которые способны у него лично вызвать нужное (данное автором) жи­вое отношение. Автор даёт нам как бы уже результат возникшего у пер­сонажа чувства, а наша работа строится от обратного — от результата к источнику, приведшему к этому результату. Положим, актёру, назна­ченному на роль Гамлета, следует (так — у автора) возненавидеть свое­го партнёра по пьесе — короля Клавдия, убийцу отца Гамлета. Попро­буем посмотреть на нашего партнёра, милого, симпатичного человека, предельно сосредоточенно и внимательно и поискать, нет ли в этом че­ловеке того, что может вызвать у нас, скажем, чувство неприязни.

Сразу нужно оговориться, что такого рода поиски не влияют, а ес­ли и влияют, то единственно в положительную сторону на житейские отношения партнёров. Здесь важен сам принцип пристального внима­ния к товарищу, умение возбудить в себе истинный и глубокий интерес

**Стр. 64**

к внутренней жизни другого человека. Любое творческое задание неиз­менно сопряжено с фантазией и воображением, всегда содержит в себе обязательную долю «игры». Но сознание творящего отчётливо обозна­чает границу между реальностью и дразнящим сердце вымыслом.

Итак, перед нами задача: найти в нашем партнёре черты, кото­рые для нас являются пусть косвенным, но доказательством, пусть интуитивным, но подтверждением страшных поступков короля Клав­дия. Например, манера смотреть исподлобья, разве это не свидетель­ство скрытности характера, а эти плотно сжатые губы? А небольшие паузы перед тем, как ответить? И так далее. Сейчас, когда так важ­но не пройти мимо партнёра, годится всё — самые незначительные, ещё вчера неприметные черты облика товарища сегодня при особом взгляде могут стать манком, толкнуть фантазию, завязать между пар­тнёрами первый узелок отношений. Самое главное, чтобы источни­ком всех догадок, построений и предчувствий Гамлета был тот актёр, тот живой человек, который будет играть короля. Именно он, вернее, его личные, неповторимые черты, чёрточки и свойства должны стать живым возбудителем тех чувств, мыслей и, наконец, действий, кото­рые совершает Гамлет по отношению к своему дяде. Актёр-Гамлет, встретившись на сцене с актёром-Клавдием, должен по нему, по его поведению тут, сейчас, на глазах у зрителя убеждаться в виновности короля, находить новые и новые доказательства его преступности. Ес­ли же актёр-Гамлет настроит себя вообще против короля, без индиви­дуального отношения к партнёру, то и сцена встречи его с Клавдием примет характер встречи «врагов вообще». Актёры при этом могут да­же переживать какие-то эмоции, ощущать волнение. Однако, на са­мом деле между партнёрами здесь, сейчас, в эту минуту встречи ничего не произойдёт, не может произойти... К другому партнёру, назначен­ному на роль короля Клавдия, разумеется, придётся искать другой подход и новое отношение, и в результате ненависть Гамлета приоб­ретает иные оттенки.

**Стр. 65**

Непринуждённая обстановка застольных репетиций наиболее бла­гоприятна для такой тайной и нетайной пристройки к партнёру. В пе­риод, так сказать, «налаживания отношений» помощь педагога состоит в том, чтобы направить внимание ученика на те качества его партнёра, которые могут стать манками для роли, а главное — заставить молодо­го человека (то есть найти способ, «исхитриться») посмотреть на свое­го товарища с определённой целью. На уроках Пыжовой это происходит в форме некоей серьёзной игры, в которую ученик вовлекается, затя­гивается. Участники игры пока не персонажи пьесы, а только будущие исполнители этих ролей. Поэтому имена, которые называет педагог, их собственные.

— Ты посмотри внимательно на Колю, не случилось ли с ним за последнее время кое-какой перемены? Видишь, какой он сегодня сер­дитый, я бы даже сказала, грозный, посмотри на его насупленные бро­ви...

- Ты заметила, как он сразу отвернулся. Что-то он задумал против нас. Так оно и есть... — и т. д. и т. п.

Надо добавить, что сама Пыжова так умеет заинтересоваться чело­веком, до такой степени проникнуться им, что это невольно заражает и увлекает окружающих. И незаметно всем присутствующим становит­ся интересно следить за возникающими отношениями. Происходит пе­ремена и с самим Колей, на которого все смотрят. Под действием слов и внимания Пыжовой, как бы принимая условия этой игры, он начи­нает понемногу «поддаваться», подыгрывать педагогу. И случайное не­довольство, пойманное Ольгой Ивановной, теперь питается конкрет­ным объектом в лице партнёрши, от которой он должен, по условиям автора, скрываться и прятаться. Так возникают и постепенно завязы­ваются и новые отношения между партнёрами. Позже, на сцениче­ской площадке, произойдёт действенная проверка (и правка) найден­ного настоящим столкновением, которое должно прояснить, выявить эти отношения и наметить в них следующую ступень. Пока же идёт не-

**Стр. 66**

обходимая работа по набиранию нужных, чисто актёрских сведений о партнёре. Это — поиск индивидуальной информации, своеобразная «пристрелка» партнёров, готовящихся вступить в серьёзный конфликт. Поиски отношения к партнёру — первая ступенька на пути к подлинному, объёмному и глубокому сценическому общению.

— Некоторые студенты — я не стану называть фамилии — счита­ют, что сценическое общение с партнёром дело совсем простое: я тебе говорю заученный текст, а ты, в свою очередь, делаешь вид, что меня слушаешь, и наоборот. Нет, друзья мои, общение — это жажда заразить партнёра своими видениями, это ни с чем не сравнимая потребность в его глазах, в его насторожённом, чутком слухе, в его пристальном и не­прерывном внимании, это — *обмен тайными мыслями, проникнуть в ко­торые могут только актёры.*

Способность живо и непосредственно воспринимать и оценивать то, что стремится передать тебе партнёр, может быть, самое необходи­мое актёрское качество из всех остальных его качеств, самый точный критерий актёрской «косточки»...

«...Мыслями, проникнуть в которые могут только актёры...». Вот почему Пыжова не любит работать над материалом, «выуживая» (пусть совместно со студентом) подтекст каждого слова. Она скорее подробно и со всех сторон вскроет основное событие, на котором завязан драма­тический конфликт. Для неё важнее понимание студентами своих ли­ний в целом, своей доли участия в данных событиях, своей непосред­ственной роли в них. Разбор каждого слова персонажа с точки зрения его подтекста Пыжова считает нежелательным, даже ненужным, это чаще всего, по её словам, «ослабляет» актёра, лишает его неожидан­ных приспособлений, и тайный, «затекстный» диалог партнёров как бы обесцвечивается. Ей, тем не менее, удаётся, не переходя границы са­мостоятельного творчества актёра, не обкрадывая его педагогической заботливостью, тщательно и со всех сторон прорабатывать партитуру роли, организовать и нацелить все интересы исполнителя на скрытые

**Стр. 67**

мысли партнёра. Умение «расковырять» (выражение Пыжовой) актё­ра на нужном материале, зацепить, завязать его отношения с партнё­рами — особое педагогическое качество, один из секретов педагогики как профессии.

Воспитанная на уроках мастерства потребность в сценическом об­щении есть не что иное, как желание проверить в действии свои актёр­ские накопления, испытать силу своей фантазии и, наконец, — самое заманчивое для актёрской души — при помощи партнёра и через него заново узнать самого себя, себя, так сказать, сверх ожиданий.

Тому, кто когда-либо пробовал свои силы в педагогике или режис­суре, хорошо известно, что едва ли не самым необъяснимым, загадоч­ным свойством актёрской природы, признаком особого «актёрского состава крови» считается та, как будто случайная художественная при­бавка, которая возникает и рождается от встречи со зрителем и которая у профессионалов называется «припеком». Актёрский «припёк» — это самое дорогое, радостное и, если можно так сказать, волшебное в ис­кусстве театра. Даже самый закоренелый специалист и мастер этого де­ла каждый раз заново переживает искреннее, неподдельное удивление и горячий восторг, оказываясь свидетелем этого всегда неожиданного дара.

Природа этого замечательного явления коллективного творчества остаётся во многом загадочной, но несомненно, что зерно, из которого может произрасти актёрский «припёк», заложено в актёрском общении во время спектакля, так сказать, в двойном партнёрстве — особом ак­тёрском контакте со зрителем *через сценическую связь с партнёром.* Чем разнообразнее, острее взаимосвязь исполнителей, чем напряженнее их сценическая чуткость друг к другу, тем богаче и неожиданнее актёр­ский «припёк».

Однажды после очередного прогона Пыжова обратилась к уче­никам с таким, казалось бы, странным вопросом: что, на их взгляд, помешало артисту, играющему главную роль, на зрителе сыграть так

**Стр. 68**

же хорошо, как и на предыдущем прогоне, когда никого из посторонних в зрительном зале не было. Студенты называли разные причи­ны, по большинство говорило о том, что виноват, видимо, зритель, то есть то добавочное волнение, которое испытывал артист в его присутствии.

Педагог не поддержал этой версии, сказав, что одарённый артист именно на зрителе получает добавочные силы и роль на зрителе идётгорячее, чем при пустом зале.

Если артист *всегда* при посторонних играет несколько хуже, чем при своих, это уже серьёзная причина для беспокойства за его сцени­ческую пригодность.

Да, сегодняшняя вялость пришла к актёру вместе с приходом зри­теля, но причина этой вялости отнюдь не в волнении перед зрителем. А и чём же?

Боясь нарушить уже найденные, апробированные и как бы уже утверждённые режиссурой контуры роли, желая как можно точнее, «честнее», повторить вчерашний рисунок, артист старался избегать новых, даже самых маленьких неожиданностей, на которые его толкали сегодняшний спектакль, сегодняшний партнёр и сегодняшний пи сам. И, наглухо закрыв к себе доступ, исполнитель лишил себя смелости — смелости что-то изменить, что-то прибавить, от чего-то отказаться. Вот это его ученическое мужество, ученическая верность установленному вчера, его желание всё выполнить как нужно лишило ею и настоящей исполнительской радости, а нам, зрителям, он показался робким и неуверенным. Сегодня сыграть (а тем более репетировать) чуть иначе, чем вчера, — потому что сегодня наш партнёр не­множко не такой, каким он был в прошлый раз, — совсем не означает сыграть неверно, совсем не значит изменить рисунок роли. Напротив, ни маленькие отклонения необходимы, они означают истинную верность найденному рисунку роли, они говорят о том, что роль у актёра «живая».

**Стр. 69**

И только глухой к партнёрству ремесленник повторяет свою роль с абсолютным прилежанием.

— На сцене артист ответствен перед своим партнёром. Это называется сценической грамотой.

Деловитость заявления мастера и сознательный упор интонации на слове «ответствен» исключает из работы любого рода «шаманство». Актёр должен — и это её глубокое убеждение — отвечать за своё пове­дение на сцене, и притом отвечать не перед режиссёром или педаго­гом, а, в первую очередь, перед своим товарищем по непосредственно­му творчеству.

«Актёр сам себе не судья во время творчества. Зритель тоже не су­дья, пока он смотрит, свой вывод он делает дома. Судья — партнёр. Если артист воздействовал на него, заставил поверить правде чувствования и общения — значит, творческая цель достигнута» (К. С. Станислав­ский).

Однажды на репетиции пьесы «Мораль пани Дульской» Пыжова заострила общее внимание на сцене пани Дулськой и Збышко (первый акт), которая, по общему впечатлению, у исполнителей получалась.

Конфликт между матерью и сыном состоял в том, что Дульская любой ценой желала пресечь весёлую жизнь беспечного гуляки сы­на. Збышко впервые появляется домой под утро. Не сомкнувшая глаз Дульская пробует все средства воздействия на сына: уговоры, жалобы и т. д.

Пыжова попросила исполнителей сыграть сцену ещё раз, учтя лишь одно-единственное её пожелание: кроме всего, что делалось сту­денткой, пусть её Дульская попробует в прямом смысле слова незамет­но для сына принюхиваться к нему.

— Старайся выяснить, как сильно он сегодня пьян, — сказала Ольга Ивановна, — тебе надо знать степень его падения, размеры твоей домашней катастрофы.

**Стр. 70**

Предложение Пыжовой сразу же придало отношениям партнёров ту остроту, которую, очевидно, следует искать в каждом столкновении действующих на сцене лиц. Отрывок обрёл и более острый мизансценический рисунок: Дульская, ведя сцену, стала искать возможные предлоги, чтобы приблизиться к сыну физически, что, по понятным причинам, особенно раздражало Збышко и, в свою очередь, вынуждало каждую секунду быть начеку, стараясь не предоставить ей этой воз­можности. Между партнёрами пошла как бы двойная игра, которая по­требовала значительно больше внимания и интереса друг к другу.

Показанное Пыжовой просто. Жизненное внимание к партнё­ру почти всегда объёмно и разнопланово, в то время как сценический интерес, даже если он и настоящий, зачастую бывает односторонним, плосковатым. Если понаблюдать, можно увидеть, как нередко актёры профессиональных театров общаются между собой при помощи толь­ко, скажем, органа слуха, не желая замечать ни выражения лица пар­тера, ни перемены в его пластике, не видя, в сущности, его живых глаз. Другой актёр может, наоборот, прекрасно «видеть» партнёра, но абсолютно не слышать его интонации, то есть посылаемого подтекста и т. д. Каждую сценическую задачу Пыжова советует доводить до са­мой крайней, окончательной точки, так сказать, устремлять её к ис­черпанию, отыскивая острые, пусть даже иногда парадоксальные при­способления, такие, которые помогут актёру почувствовать объёмно, жизненно, а не «театрально» свою связь с партнёром. Тогда у актёра появляется, как мы видим на примере, настоящая, не дежурная, не в дур­ном смысле актёрская, а подлинная *энергия* сценического общения.

Одной из лучших ролей Пыжовой-актрисы была роль Кормилицы и спектакле «Ромео и Джульетта», поставленном А. Д. Поповым в Теа­тре Революции. Но ни в одной из многочисленных рецензий, высоко оценивающих эту её работу, мы не прочтём, что же конкретно привело актрису к удаче. Вот как понимает сама Ольга Ивановна причину свое­го огромного и общепризнанного успеха.

**Стр. 71**

*—* Я — Кормилица вся была в Джульетте! Это сценическое само­чувствие у меня проявлялось очень конкретно, физически ощутимо. Моё воображение согревал и веселил образ недавно ощенившейся со­баки, которая очень дедово и очень любовно облизывает своих щенков. Глаз с них не сводит, уверенная, что щенки нуждаются в её бесконеч­ной, ежесекундной заботе. И как бы далеко по мизансцене я ни нахо­дилась от Джульетты, моим внутренним постоянным стремлением бы­ло оказаться как можно ближе к ней, чтобы о ней позаботиться, чтобы «лизнуть» её хотя бы мимоходом.

Это уже из области вкусовых ощущений; желание «лизнуть» боль­ше, чем что-либо, свидетельствует о степени *поглощённости* своим пар­тнёром.

Но пусть читатель не поймёт нас превратно и не сочтёт, что сце­ническое общение — это обязательное того или иного рода постоянное «приставание» к партнёру, настырное, неотрывное смотрение ему в гла­за с желанием угадать его «тайные мысли». Нет, ничего специального, ничего преувеличенного делать не следует. Можно находиться совсем в другом конце сцены, не приблизившись к своему партнёру ни разу и даже не сказав ему ни единого слова (такова, например, роль Неиз­вестного в «Маскараде» до момента объяснения с Арбениным в послед­нем акте), и всё равно быть внутренне прикованным к нему. Иногда можно даже специально, сознательно не принимать идущих от партнё­ра сигналов и импульсов, если это требуется по пьесе, но не видеть их на самом деле, не чувствовать и не оценивать их значения для своего образа, то есть практически не общаться с партнёром, нельзя.

Репетируя ту же «Мораль пани Дульской», Пыжова остановилась на сцене прихода к пани Дульской Квартирантки (молодой женщины, недавно выписавшейся из больницы) с просьбой не лишать её кварти­ры ещё некоторое время, пока она не почувствует себя немного лучше. По сюжету пьесы, эта женщина попала в больницу, совершив попытку сознательно уйти из жизни, не в силах переносить пошлое и

**Стр. 72**

оскорбительное поведение мужа. Дульская не желает ни одного дня держать в своём доме самоубийцу, аморального, безбожного человека, который, к тому же, навлёк на благородный, чистейшей репутации дом Дульских но юр и, что, может быть, ещё хуже, насмешку соседей.

Сцена шла очень бурно. Глаза обеих исполнительниц горели справедливым взаимным возмущением, каждая из них предъявляла партнерше самые веские доказательства своей правоты. Квартирантка нолю не могла разгадать настоящую причину отказа в её просьбе; Дульская, не желая говорить правду, всячески изображала слабую жертву грубого эгоистического насилия. Тон её разговора с партнёршей носил характер плохо скрываемой ненависти к человеку, посягнувшему на её благополучие. И в конце концов эта ненависть материализовывалась в грубый, почти площадной крик. Всё это исполнялось с полной верой в обстоятельства и с настоящей актёрской отдачей.

И всё-таки чего-то не хватало. Сидя неподвижно и глядя перед собой, Пыжова думала, размышляла вслух:

- Впечатление равенства — и человеческого и социального — уводит в сторону, сбивает с авторской мысли. Получается слишком уж открытая битва, на которую Дульской идти невыгодно — в приличных номах скандалов не бывает. Бунтует одна Квартирантка, — от несправедливости жизни, от того, что «ты этого совсем не стоишь»...

Буржуазные дамы презирают людей, которые не умеют устроить спою жизнь... Дульская хочет только поскорее избавиться от опасного ей человека, *разговор с ним ей не нужен.*

*-* Ты не смотри ей в глаза, — обратилась Ольга Ивановна к студентке — Дульской, — старайся избегать её взгляда, чтобы «не запачкаться». Веди себя *чересчур* вежливо, улыбайся, улыбайся...

Лица студенток не сумели скрыть явного разочарования; обе ис­полнительницы были уверены, что теперь их напряжённое сцениче­ское общение обязательно угаснет. Но случилось обратное.

**Стр. 75**

Квартирантка, не встречая взгляда Дульской, сразу почувствова­ла себя крайне неуютно, неудобно и одиноко. Ей пришлось теперь бо­роться за то, чтобы Дульская хотя бы посмотрела ей в глаза, тогда толь­ко она сможет понять истинную причину отказа в квартире. Внимание Квартирантки к своей партнёрше напряглось до предела, она буквально ловила каждое мимическое движение Дульской. В свою очередь Дульская, чувствуя себя объектом столь сильного импульса, по-настоящему испугалась своих, каких бы то ни было, но всё же отношений с этой «безумной» женщиной, инстинктивно не желая участвовать в её стра­даниях. Ей, Дульской, пришлось быть крайне сосредоточенной и вни­мательной к поведению партнёрши, чтобы успеть предотвратить могу­щий произойти скандал; и постоянно мелькавшая фальшивая улыбка на губах польской пани довершала безобразную картину мещанской фанаберии и животного эгоизма.

Обострённое, «взрывчатое партнёрство» (выражение Пыжовой) в данном случае было достигнуто особым сценическим «невнима­нием» — через якобы «неинтерес» к человеческим переживаниям партнёра.

Какими путями идёт фантазия педагога или режиссёра? У Пы­жовой чаще всего она расцветает от точнейшего ощущения характера персонажа — не случайно Ольга Ивановна была талантливой — имен­но острохарактерной актрисой. Средства, чтобы подсказать актёру ис­точник сценического напряжения, секрет и особую манеру общения с партнёром, предположить трудно. Творческие пути индивидуальны. Цель одна — постоянный, нескончаемый поиск самого точного, наи­вернейшего контакта с «жизнью человеческого духа» своего сцениче­ского партнёра.

**Стр. 74**

**Глава II**

**Первые шаги, на площадке**

Когда человек хочет напеть однажды слышанную мелодию, он это делает тихо и медленно; боясь сбиться на фальшь, он вслушивается в каждый звук, старается почувствовать, каким должен быть следующий. Нечто подобное происходит и с актёром в самый начальный период его действия на сценической площадке, когда актёры начинают, как гово­рит в театре, «ходить».

Самое главное для педагога в этом периоде — определить и связать логическую цепочку следующих друг за другом маленьких конкретных и простых действий, не пропуская ни одного из них.

Каждое следующее действие должно неизбежно вытекать из предыдущего.

Пыжова настоятельно советует соблюдать эту последовательность, она требует, заставляет студента «всё доделывать» и каждый раз возвра­щает его на оставленное без внимания, «пропущенное» им место. Гово­ря актёру: «Действуйте, как в жизни», — она просит его сосредоточить­ся только на содержании своих действий, на их практической стороне, опуская поначалу всю «художественную» часть актёрской работы. В этот момент её не интересует выбор особых средств выразительности и га яркая эмоциональная насыщенность, которые свидетельствуют о -

**Стр. 75**

законченности сценического произведения. Сейчас дорого, чтобы в ак­тёре загорелось само стремление действовать, а форма пока не важна.

Пусть эти репетиции будут носить однообразный ритмически и расплывчатый по форме характер. Пусть исполнители негромко про­износят текст и медленно движутся. Их реакции, оценки фактов мо­гут оказаться бледноватыми, недостаточными, выражения лиц актёров возможны самые странные — они ищут внутри себя отклик на зада­ние педагога. Поведение актёра на площадке должно быть правильным в своём зародыше. Пусть мелодия будет едва слышна, главное — она должна быть верно схвачена. Подробное, последовательное прохожде­ние (зацепка) каждого куска, каждой сценической задачи — вот та не­посредственная цель, которую преследует этот период. И то, что здесь пройдёт незамеченным, непроработанным, почти всегда остаётся не­восстановимым в дальнейшем. Даже самый незначительный разрыв одного звена в органической линии действия будет тормозить и задер­живать течение сценической жизни.

В этот сложный и ответственный период, требующий от актёра большой внутренней собранности, существует серьёзная, способная погубить дело опасность. Эту опасность Пыжова называет специфиче­ски актёрской «боязнью скуки на сценической площадке». Что же это такое на практике? Молодым человеком, который подробно и после­довательно пытается выполнить ряд сценических задач, в какой-то мо­мент овладевает тайная мысль, что «такие» его действия не смогут вы­звать интерес у будущего зрителя и что на него будет скучно смотреть. Мысленным взором он уже видит зевающие рты, в ушах его раздают­ся звуки шагов недовольных зрителей, поспешно покидающих зал. В сердце студента поселяется паника. Ему начинает казаться, что про­сто правильное выполнение последовательного ряда задач — это прин­ципиально мало, недостаточно для того, чтобы произвести впечатление на зрителя. И втайне от педагога студент делает свой вывод — система Станиславского системой, а зрителя надо как-то специально

**Стр. 76**

заинтересовать. Нельзя же, думает ученик, на сцене жить только тем, чем I м сейчас внутренне располагаешь, тем, что у тебя сегодня есть «за ду­шой», — необходимо добавлять. Чего угодно — яркости, сочности, обаяния, темперамента, забавности и т. д., лишь бы не было скучно публи­ке.

Надо сказать, что «боязнь скуки» и связанное с ней стремление к обязательной добавке — привилегия, как это ни покажется странным, |»тсс чутких и нервных учеников. Чувствующие острее других потреб­ность в сценическом рисунке роли, в жанровом и стилевом решении, ни студенты, как правило, трудно воспринимают такую пока ещё бес­форменную, порой лишённую напряжённого внутреннего ритма «сце­ническую жизнь».

Умение нарабатывать роль постепенно, последовательно, в про­цессе, приходит к учащемуся далеко не сразу, и долгое время каждую покую ступеньку работы ему свойственно рассматривать как окончательную, а результаты прошедшей репетиции — «последними». И мно­гие задания педагога, если они впрямую не влияют на то, «как будет на экзамене», вызывают сомнение в их нужности.

Болезненную «боязнь скуки» Пыжова-педагог разгадывает без особого труда. С актёром на площадке происходит заметная переме­на. Он преувеличенно улыбается, форсированно смеётся, подчёркну­то внимателен к партнёру, излишне серьёзен и т. д., а по существу, по-настоящему такой актёр внимателен только к тому, как он всё это проделывает, к своим сценическим проявлениям, к себе самому.

«...Я понял, — пишет Станиславский, — чем больше актёр хочет забавлять зрителя, тем больше зритель сидит барином...».

И тут мы уже вправе говорить о той грани, которая отделяет гра­мотного актёра от обученного поверхностно.

Настойчивость — качество, необходимое педагогу. По глубокому убеждению Пыжовой, настойчивость — главный стержень, на который должны нанизываться другие педагогические качества

**Стр. 77**

Когда артист начинает поспешно приплюсовывать что-то ещё к тому, что рождается естественно и изнутри, — он убивает на корню сла­бые ростки истинного чувства, из которых должна вырасти роль.

Здесь мы подошли к тому, что Пыжова считает достаточной мерой обученности. Только укрепляя, развивая и обогащая найденное, актёр обретёт силу и красочность сценического переживания, к которым он инстинктивно стремится.

«Доведите работу всех элементов внутреннего самочувствия, дви­гателей психической жизни, — учит Станиславский, — самого сквоз­ного действия до нормальной, а не актёрской действенности. Тогда вы познаете на сцене подлинную жизнь нашей органической природы».

Может быть, вся актёрская работа выражена одним этим словом — «доведите...». Не «добавьте» и не «приплюсуйте», а — «доведите».

Актёры, которые считают, что без определенной добавки сцени­ческое действие невозможно, просто никогда не познавали на сце­не подлинную жизнь своей органической природы. Им не пришлось (их не обучили) доводить работу «всех элементов внутреннего само­чувствия...». Они просто не знают себя, свою индивидуальность на сценической площадке, и вследствие этого незнания такие актёры не доверяют себе. Инстинктивно закрываясь и пряча от зрителя свою бес­помощность, они предлагают чужие, взятые напрокат актёрские приёмчики.

Вернуть актёра, уже приспособившегося к такой системе работы, значительно труднее и мучительнее — и для педагога, и для артиста, — чем победить в ученике его трусливые «актёрские» побуждения.

За стремлением актёра что-то добавить и за боязнью сценической скуки Пыжова различает главного врага актёрской профессии — же­лание нравиться. Нравиться просто так, одним своим присутствием на сцене. Это мелкое, себялюбивое актёрское желание, которое ча­сто просыпается в начинающем актёре, заставляет его оказывать под­польное сопротивление педагогу. Пыжова подчёркивает, что это -

**Стр. 78**

желание нравиться не имеет ничего общего с органической потребностью артиста заразить зрительный зал своими мыслями и чувствами. «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве» — не просто пожелание гениального мастера, а сформулированный внутренний закон актёрского творчества, нарушение которого влечёт за собой и нарушение всего психологического строя создания образа.

Актёрская профессия требует мужества. Об этом много говорили и Станиславский, и Немирович-Данченко, рассматривая это качество человеческого характера как принципиально необходимое артисту театра. И если, положим, актёр, владея прочими сценическими данными, не имеет в своём характере достаточно мужества, если он малодушен, то творческое будущее такого актёра вызывает беспокойство.

Только ещё нащупывающий узенькую тропинку правды чувствования актёр до крайности пуглив и беззащитен. Многое остаётся ему непонятным, а то, что он непосредственно делает на площадке, — не всегда физически удобным. Он плохо ориентируется в правильности но их действий и едва ли не целиком зависит от своевременной и чут­кой поддержки педагога.

Но однажды пойманная правда — пусть короткое, но острое «чув-с I но жизни» на сценической площадке — служит артисту справедливой наградой за пережитые муки. Именно в эти моменты воспитывается профессиональная любовь к открытию самого существенного в любом сценическом поступке. Эта любовь и отвлечёт молодого актёра от эгои­стического желания нравиться зрителю своими данными.

В этот период первых шагов ученика на сценической площадке самым главным для Пыжовой является то *верное,* верно найденное, что поймано или угадано в процессе репетиций. Все *неверное,* не получившееся или неудавшееся остаётся почти без внимания — сейчас не вре­мя указывать на ошибки, сейчас для педагога самое ценное и дорогое — это то, что может поддержать исполнителя в его первых сценических пробах.

**Стр. 79**

**«От себя»**

Художественный образ и живой человек, которому предстоит его  
воплотить, находятся в постоянном взаимодействии, но на разных стадиях работы это взаимодействие различно.

Рождение роли — всегда процесс присвоения актёром чужой че­ловеческой жизни. Этот процесс происходит обязательно постепенно и как бы исподволь.

Во время первых шагов актёра на сценической площадке все усилия Пыжовой направлены на то, чтобы он последовательно и подробно про­жил «жизнь» роли не от лица персонажа, а от своего собственного, то есть от себя.

— Образ рождается только тогда, когда весь материал делаешь «от  
себя».

Она пресекает попытки сразу «играть» образ, снова и снова воз­вращая ученика «к себе», к тому, чтобы роль была им исследована и познана во всех деталях «через себя». Парадокс состоит в том, что, чем максимальнее актёр «предъявляет» в этот момент себя, тем вернее он приближается к образу.

Идти от себя к образу — значит вначале идти «к себе».

Это положение системы Станиславского является исходной точ­кой профессионализма Пыжовой. Индивидуальность ученика, его под­линные проявления себя, мера его знания себя, наконец, постижение себя через искусство — вот что находится в центре внимания Пыжовой, вот на чём построено и возведено непростое здание её педагогики.

Сдерживая торопливость ученика, склонного спешить к образу, Пыжова добивается того, чтобы каждый поступок роли актёр подверг­нул своему анализу действием.

— Сразу вы не можете сыграть образ, но поступки его совершать  
вы можете.

**Стр. 80**

Именно потому, что поначалу исследуются лишь поступки образа, и не внешний рисунок его поведения, для педагога пока не имеют зна­чения нечёткость взятого ритма, слабая оценка факта и т. п. «Сразу» невозможно осознать весомость и значение всех поступков, совершаемых персонажем. Они открываются до конца лишь в процессе совершения действенное познание образа актёром ничем нельзя заменить.

Проявляя личную заинтересованность в каждом поступке роли, актёр постигает особую, свойственную только данному персонажу ло­гику поведения. Диалектика рождения роли в том и состоит, что актёр постоянно ищет *себя* в поступках и обстоятельствах роли и тем самым приближается к образу, к моменту перевоплощения.

— Образ рождается только тогда, когда *весь* материал делаешь от  
себя, необходимо искать себя в каждом поступке действующего лица, в  
каждом обстоятельстве роли.

Пыжова настаивает, чтобы формула «я в предлагаемых обстоятель­ствах» — была осуществлена актёром полностью, а не частично, не как придётся, не отдельными кусками. И эта формула неизменна для всех случаев, о какой бы роли ни шла речь.

Особенно внимательно Пыжова относится к тем студентам, кото­рые только в ярком рисунке роли чувствуют себя свободно. Для этого типа актёров период прохождения всей партитуры роли «от себя» осо­бенно труден, а порой и мучителен. Именно этим актёрам свойственно спешить к сценическому образу. И всё-таки и такого рода дарованию следует начинать работу, проживая всю линию образа «от себя».

— Я сама была характерной актрисой — могла мгновенно взять характерность: «ля-ля...» — и вот я уже итальянка. (Речь идёт о Мирандолине в «Хозяйке гостиницы» Карло Гольдони.) Но Станиславский на по говорил мне: «То, что вы делаете, — это не вы, — так и другая ар­тистка может. А как же вы сами?»Значит, нет для актёра другого пути — только «от себя»

**Стр. 81**

Однако в методе работы «от себя» для Пыжовой заключена ещё од­на важная сторона. Ведь каждый человек — сложное, противоречивое, порой изменчивое существо, на его непосредственное настроение, то есть на отношение к жизни, влияет сразу огромное количество различ­ных факторов — внешних и внутренних. Значит, положение «от себя» нуждается в некотором уточнении. Да — «от себя», но от себя какого!

— Не надо идти от себя — скучного, от себя — равнодушного. Роль требует нежности и мягкости вашего сердца. Пусть, в жизни вы редко бываете внимательным и добрым к женщине, но для этой работы вам следует искать себя — такого...

Значит, и репетиции роли «от себя» тоже требуют настроенности на какую-то определенную душевную волну, специальной внутренней «пристройки». Работа над ролью заключается не в том, чтобы выйти на сценическую площадку таким, какой «я сейчас», а в том, чтобы подго­товить это «я сейчас» к тем свойствам образа, которые диктуются ма­териалом.

Известны случаи, когда большие мастера, репетируя некоторые роли, в жизни на время становились похожими на тех людей, которых они воплощали. Постоянно, на каждом шагу проверяя себя на проч­ность нужных качеств, они стремились, прежде всего, работать над со­бой в сфере заданного автором. (А не перетягивать авторский образ «под себя сегодняшнего», «на себя всегдашнего».)

Особые трудности возникают перед актёром, когда ему предстоит сыграть роль отрицательного персонажа. Как в этом случае найти «се­бя» в его поступках, если артист не только не одобряет поведения свое­го героя, а, наоборот, оно рождает в нём глубокое осуждение? Трудно сразу оценить совет Пыжовой:

— Когда играешь отрицательного персонажа, надо для себя его защищать.

Поначалу для студента тут кроется противоречие: зачем защищать то, что следует как можно скорее разоблачить? Артисту хочется

**Стр. 82**

выступить прокурором своей роли, выставить напоказ дурные черты героя... Неё что справедливо с житейской точки зрения, но для искусства актёра губительно. С «предвзятым» отношением нельзя подходить к созданию образа.

Если исполнителю не удаётся по-настоящему и глубоко заглянуть и пушу героя — негодование не позволит ему этого, — он не сумеет по­ни п. природу самого явления, а значит, не сможет совершать поступки

этого образа как свои собственные.

«Всякому человеку, для того чтобы действовать, — пишет Л.Н.Толстой в романе «Воскресение», — необходимо считать свою деятельность пижмою и хорошею. И потому, каково бы ни было положение человека, ни непременно составит себе такой взгляд на людскую жизнь вообще, при которой его деятельность будет казаться ему важною и хорошею».

Актёру надо далеко запрятать свое суждение и неприятие. Чтобы получить внутреннее право действовать определённым образом, надо < «ставить для себя такое понимание вещей, при котором бы поступки персонажа нашли своё оправдание. Нужно пересмотреть происходя­щие события с другой точки зрения — только таким путем актёру удаст­ся постичь внутреннюю логику поведения роли, а затем и логику его чувства. Значит, прежде, чем стать прокурором своей роли, надо сде­латься её защитником.

Ничто так не изумляет нас в жизни, как те психологические сме­щения, которые происходят в сознании человека, совершившего неблаговидный поступок. У такого человека всегда имеется в запасе масса «смягчающих вину обстоятельств», он находит самые неожиданные объяснения, оправдывающие его поведение. Так следует поступать и актёру. Именно такую «защиту» имеет в виду Пыжова, когда призывает отыскивать самые невероятные соображения, самые фантастиче­ские психологические ходы и повороты сознания. Попытка «перейти на сторону» персонажа, по существу, ничего не даёт.

**Стр.83**

Наводящими вопросами педагог помогает раскрутить пружину по­ведения отрицательного персонажа; эти вопросы могут быть и каверз­ными, и провокационными, важна цель — обнаружить самые сокро­венные стороны человеческой психики. Тут артист поневоле начинает идти от себя, выстраивая чёткую внутреннюю «систему защиты» свое­го персонажа. Задача педагога — чтобы артист в своём оправдании по­ступков героя дошёл «до самого донышка» образа. И если это удаётся, «вступает в силу» ещё один парадокс актёрского творчества — защищая своего героя «до последней капли крови», актёр одновременно тайно и исподволь в своей актёрской душе «готовит гибель хладнокровно» своему отрицательному персонажу.

Когда актёр полностью как бы растратится на «защиту», тогда долго сдерживаемое человеческое осуждение само, помимо усилий прорвёт­ся наружу в самый неожиданный момент. Всё встанет на свои места. Только это уже не риторическое осуждение, а подкреплённый знанием человеческой натуры *приговор её создателя.* Исчерпав всего себя в за­щите и оправдании персонажа, актёр становится к нему беспощаден.

Совсем не надо думать, что только к отрицательному персонажу следует идти так называемым обратным ходом. Творческие пути не прямолинейны. И часто работа над любой ролью напоминает движе­ние человека, запускающего стрелу. Чтобы стрела дальше пролетела вперёд, он изо всех сил оттягивает тетиву назад. И нередко отыскать вот это движение «назад» — значит в работе над ролью двигаться вперёд.

Путь «от себя» даёт артисту неисчерпаемые возможности откры­вать неожиданное и свежее чувство. Сочетание индивидуальности ар­тиста и, если так можно сказать, индивидуальности образа — всегда уникально, неповторимо и бесконечно разнообразно.

Путь «от себя» бережёт от штампов и спасает от усталости и равно­душия к роли. И, главное, этот путь определяет необходимый худож­нику критерий.

**Стр. 84**

**Система Станиславского –**

**это режим**

Огромная заслуга Станиславского именно в том, что он освободил актёра и его творчество от хаоса случайных, беспорядочных поисков роли.

— Для меня система Станиславского — это режим, а творчество, я считаю, приходит само по себе.

Роль делается актёром в определенно организованном для неё ре­жиме, который создаёт свой ритм работы и позволяет актёру сосредоточиться полностью над каждым новым периодом. Надо выполнять но конца положения системы, не сбиваясь и не торопясь к результату. Не случайно высказывания Пыжовой о процессе создания образа всегда носят безличный характер — «роль делается, образ рождается.

Ведь творящий актёр находится в исключительном положении по сравнению с писателем или художником — их процесс не публичен, их муки не удесятеряются свидетелями. Что бы ни пришлось переживать писателю или художнику при создании своего произведения, всё это нельзя сравнить с теми почти физическими страданиями актёра, у ко­торого не получается роль. Он сам, весь, всё его душевное и физическое самочувствие одновременно является тем творческим «сырьем», которое ждёт своей обработки и обязано полностью подчиняться его воле. Актёру не дано возможности, отложив на время поиски — в расчёте на свежие мысли, — посмотреть на свою работу «со стороны». Он всегда связан с другими людьми, и каждый момент сценического неудобства, пусть временного, неизбежно сопряжён с чувством актёрского страха, с острой боязнью быть неорганичным. В этом случае сценические под­мостки для него нечто вроде позорного столба.

**Стр. 85**

И только актёр, вооружённый методом подхода к роли, прожива­ющий в режиме системы неизбежные муки созидания, может чувство­вать и сознавать себя защищённым. Путь создания образа теряет свою эмпиричность, уходит ощущение работы «на ощупь», а взамен приоб­ретается понимание каждый раз новых сегодняшних целей, что и есть, собственно, достояние профессионала.

Хорошо обученный актёр, считает Пыжова, — это актёр, который знает, как подойти к любой роли вне зависимости от своих природных склонностей. И поэтому:

- Учиться лучше на тех ролях, которые не очень нравятся.

Обычно актёрам нравятся только те роли, в которых они легко ви­дят себя. И это моментальное видение персонажа, видение себя уже в роли совсем иное, чем то первое, свежее, интуитивное впечатление от образа, которое так дорого в работе. Представление себя в облике действующего лица построено на сведениях и приёмах, добытых в уже игранных ролях. Существует некая инерция восприятия себя самого. Оставим в стороне особое чутьё «своего» материала. Актёр, видя себя в новой роли, по существу, видит себя в старой роли, то есть в извест­ном ему качестве. Чтобы избежать этого, полезно взять такую роль, ко­торую бы не хотелось сразу сыграть и которая бы вообще не вызывала у актёра большого интереса.

— Желанную роль проглотишь сразу — и всё. Бери роль со зло­стью...

Значит — преодолевая отсутствие интереса к ней. В этом положе­нии актёр поневоле должен будет заставить себя разобраться в матери­але, вникнуть в него, иначе говоря, пройти все этапы работы по систе­ме, в её режиме. Роль, которую актёру хочется сразу сыграть, кажется ему близкой и предельно понятной, то есть не требующей пристально­го внимания. И он стремится как можно скорее миновать, проскочить самое основное в работе — процесс. Сгорая от нетерпения, но при этом топчась, по существу, на одном месте, студент начинает незаметно для

**Стр. 86**

самого себя остывать к ней. Это происходит потому, что его интерес к этой роли ничем новым не поддерживается: актёр не ищет и не ждёт еще какой-либо информации для себя. Прежние мысли потихоньку бледнеют и уже не с такой силой подогревают воображение. Вот и получается, что роль он «проглотил». Тогда как постепенно, исподволь им загораясь работой, находя в ней неожиданное и не увиденное сразу, исполнитель от репетиции к репетиции начинает набирать, накапливать желание её сыграть. Кроме того, в нём параллельно идёт не менее важ­ный процесс открытия самого себя в новом актёрском качестве.

**Физическое самочувствие**

«Опять физическое самочувствие! Каждый выход начинается с этого вопроса!» — напоминал актёрам Немирович-Данченко.

Невозможно рассматривать действие человека в отрыве от тех чувств или ощущений, которыми эти действия сопровождаются.

Придуманных автором персонажей исполняют живые, из плоти и крови, актёры. Образ, существующий только на бумаге, материализу­ется в конкретную, живую фигуру, которая каждую минуту пребыва­ния на сцене находится в каком-то определённом состоянии, то есть самочувствии.

Поиски самочувствия образа — самая неуловимая область рож­дения роли. Найти сочетание физического состояния (например, бо­лезни, усталости, чувства голода, чувства сытости, сонливости и т. д.) с определённым душевным настроением персонажа, сочетание, которое даёт ему сегодняшний, «сейчасный» взгляд на вещи, очень непросто. Мы знаем по опыту, что физическое самочувствие человека не всег­да совпадает с его духовной оценкой жизни, с его настроением; порой тело и дух в человеке пребывают в жестокой борьбе. Обречённый на

**Стр. 87**

гибель, страдающий от непреодолимой физической боли, Егор Булычев полон сильнейших внутренних импульсов, переживает огромный подъём духа — ему открылась истина, он посмотрел в глаза правде, он узнал «всему» настоящую цену.

Иногда физическое самочувствие — жизнь человеческого тела — выполняет функцию как бы второго голоса, увеличивая и усиливая в человеке душевные переживания.

Мы знаем и такие случаи, когда наш организм откликается на внешний мир порой намного раньше нашего сознания. Например, в минуту опасности человек часто наиболее точно реагирует на неожи­данность именно своим телесным, а не духовным аппаратом, второй голос в этом случае как бы выполняет роль первого. Можно ли этого добиться в театре?

В молдавской студии ГИТИСа шли репетиции «Трудового хлеба» А. Н. Островского. Не получался маленький бессловесный эпизод, ког­да героиня пьесы Наташа, узнавшая, что сейчас к ней в комнату войдёт её возлюбленный Копров, остаётся на сцене одна. Студентка бесцель­но суетилась, изображая растерянность, неподготовленность Наташи к такой встрече: торопливо причесывалась, смотрелась в зеркало и т. п. Всё это только расхолаживало зрителей и снижало напряжение буду­щей встречи. Что же в таком случае педагогу следует предложить? Как помочь молодой актрисе выйти из этого маленького тупика?

Обычно педагоги возвращаются к содержанию пьесы и в «сотый» раз объясняют исполнительнице, насколько её героине важен этот приход возлюбленного, как сильно она растревожена этим неожидан­ным известием. Одним словом, возвращают к тем фактам, о которых студентка прекрасно знает сама.

Методически здесь мы сталкиваемся с элементом системы, кото­рый в театральной школе называется отношением к факту или «оцен­кой факта». Репетировать «оценку факта» нельзя, реакция исполните­ля на события пьесы тесно связана с процессом рождения всей роли.

**Стр. 88**

Режиссёры в театре нередко выходят из положения, прикрывая беспомощность актрисы какой-нибудь эффектной, выразительной мизансценой, которая сама по себе могла бы сказать зрителю о переживаемом исполнителем глубоком волнении.

Педагог же обязан помочь актёру прожить всю роль до конца. И Пыжова не стала добиваться более точной «оценки факта», она зна­ла, что рано или поздно это придёт, она предложила новое физическое самочувствие.

— Надо *летать! А.* ты по сцене *ходишь.* Как только ты узнала, что сейчас войдет он, ты почувствовала, что тобой овладела такая лёгкость во всем теле, что ноги перестали касаться земли... Летай, летай и под­бирай лоскуты, ножницы... надо прибрать комнату к его приходу.

Новое физическое ощущение себя — «лёгкость во всём теле» — преобразило исполнительницу. Эпизод наполнился радостью ожи­дания встречи. И, главное, стал отчётливо чувствоваться тот момент, когда уже слышны шаги и скрип открывающейся двери. Создавалось впечатление, что подсознание героини среагировало на известие о приходе Копрова быстрее, раньше, чем этот факт дошёл до её созна­ния. Вместо неопределённых, приблизительных действий, волнения «вообще» появились быстрые, но не суетливые, точные, но по-своему грациозные, нервные, целеустремлённые движения.

Предложив актрисе это совсем простое решение куска, Пыжова разом «вправила» её сценическое поведение в нужное русло, во многом определив и дальнейшую сцену. Когда отыскиваются интимные, лич­ные проявления человеческого сердца, не всегда можно помочь одной логикой и разбором обстоятельств. Интуиция Пыжовой, педагога и ак­трисы, подсказала ей самый верный путь — при помощи физического самочувствия заставить студентку обратиться к своей эмоциональной памяти.

Немирович-Данченко говорил, что поиски сценического действия должны быть неразрывны с поисками физического самочувствия, что

**Стр. 89**

их следует осуществлять одновременно, совместно, не забывая о значе­нии самочувствия для действующего на площадке актёра. Более того, он настаивал, что в отдельных случаях — это уже вопрос художествен­ного чутья режиссёра — следует, не определяя сценического действия, сразу начинать работу с поисков физического самочувствия. Пыжова доверяет опыту своего учителя. На практике она применяет его совет, например, в работе над любовной сценой.

Известно, что, может быть, самое трудное — играть на сцене лю­бовь. В любовной сцене помимо прочих трудностей между прямым зна­чением слова и его подтекстом может не существовать логической свя­зи. Любовный диалог тяготеет к зашифрованное™ в гораздо большей степени, чем любая другая сцена. Слова могут иметь совершенно об­ратный смысл, а могут быть и вообще бессмысленны. Здесь, как гово­рится, «не в словах дело». Внимание влюблённого человека в основном направлено не на то, что сказано партнёром, а на то, как сказано. Язык взглядов, интонаций, жестов значительнее самого текста. Влюблённый человек использует любое слово для передачи своего чувства. «Не любовная сцена» тяготеет к чёткости и точности подтекста, «любовная» же сцена, как бы жертвуя непосредственной логикой подтекста, вся устремляется во второй план. Там, в глубине второго плана, скрывается её подлинный конфликт, который на поверхности может обнаружить себя непоследовательным, бессвязным, наконец, даже глуповатым, ка­ким иногда кажется со стороны всё глубоко личное.

Значит, работа над любовной сценой может начаться не с поисков действия (во всяком случае, в сценах самой начальной влюблённости, такой, о которой влюблённые ещё только догадываются), а с поисков психофизического самочувствия. И на этом пути Пыжова предлагает не пренебрегать внешними приметами влюблённости.

— Любовь выражается заинтересованностью...

Откажемся от трудно играемой влюблённости и для начала поме­няем её на простую заинтересованность в партнёре. Но как же всё-таки

**Стр. 90**

её достичь практически? Просто так, не зная, что именно актёру нужно от своей партнёрши, не зная своего действия, возможно ли проявлять заинтересованность? Надо отыскать ту цель, с которой партнёру следует по-новому взглянуть на свою партнёршу.

«Существуют видимые признаки влюблённости, — подсказывает Пыжова. — И как бы ни стремился влюблённый человек скрыть от окру­жающих, сохранить в неприкосновенной тайне свои чувства, всё равно это ему почти никогда не удаётся. Влюблённый человек, — говорит Оль­га Ивановна, — всегда незащищённый человек: душа его раскрыта. Его реакции, душевные движения порой неожиданны для него самого. Им движут эмоции, которые он не в силах до конца контролировать, им вла­деют чувства, которые сами по себе ищут возможности «излиться».

Одно из таких внешних проявлений, которое принадлежит только человеку влюблённому, — непроизвольная улыбка, вызванная любым, самым незначительным действием или словом предмета внимания. И пусть этот «предмет» произносит самые серьёзные слова и смотрит самыми строгими глазами — ничего нельзя поделать, — влюблённому и него человеку *весело.* (Пусть даже он мрачен по натуре, пусть он строг и рассудителен по характеру, пусть на его лице мы не увидим улыбки, но не заметить скрытых признаков внутренней радости мы не сможем. Л это уже путь к физическому самочувствию.)

- Влюблённые люди всегда немножко смешат друг друга... Каж­дому человеку знакомо это особое самочувствие влюблённости, когда радует и веселит любой, самый ничтожный «пустяк». В жизни это ре­зультат уже существующих отношений, а для театра он может стать на­чалом.

Пускай студент, влюблённый по роли в свою партнёршу, поищет и ней такие чёрточки, которые способны его насмешить. (То же самое, разумеется, должна сделать и его партнёрша.) Пусть партнёры покажут­ся поначалу друг другу всего-навсего смешными людьми. Надо добить­ся такого психофизического самочувствия, когда при каждом взгляде

**Стр. 91**

на партнера у актера заново возникает внутренняя, с трудом сдержива­емая улыбка. Актёры вольны сговориться между собой о чём-то секрет­ном, известном только им двоим, и при встрече производить проверку, так сказать, сохранности общей тайны. Нужно создать атмосферу сообщничества между партнёрами, которая послужит питательной средой для организации «любовных» отношений.

Ставить перед собой простые, ясные и возможные по исполнению задачи — радостно и приятно. Итак, играя любовную сцену, пусть ис­полнитель менее всего заботится о том, чтобы «сыграть любовь». Не­ожиданная улыбка партнёра, возникшая от взгляда, брошенного на свою «возлюбленную» посередине самого «жестокого» куска, расска­жет зрителю, может быть, больше всей сыгранной актёрами сцены. Со­держание же любовного конфликта может быть остродраматическим по напряжённости и результату.

Чем проще и разнообразнее будут найдены приспособления в лю­бовной сцене, тем к более сложной гамме чувств можно прийти в конце концов, потому что эмоциональная основа каждой любовной сцены -возможность видеть предмет своей влюблённости.

Самочувствие — это область ощущений, индивидуальной психо­физической оценки текущего момента, его нельзя взять напрокат или взаймы. Самочувствие нельзя показать, продемонстрировать, его мож­но только вспомнить у самого себя и пережить заново. Даже примитив­ное чувство голода у каждого человека проявляется по-разному: один теряет силу голоса и бледнеет, другой делается вялым и невниматель­ным, третий — злым, и т. д. Именно поэтому в актёрской заботе о пси­хофизическом самочувствии роли заключено профессиональное про­тивоядие от штампа. Репетируя «Женитьбу Бальзаминова», Пыжова добивалась от исполнительницы роли мамаши Бальзаминова безумно­го, безоглядного, слепого материнского обожания своего глупенького, пустенького сыночка. Она говорила студентке:

**Стр. 92**

- Ты должна на него смотреть, как дети смотрят в аквариум: не уставая и не насыщаясь... Найди в себе это ощущение. А когда он уходит из дома, когда его нет с тобой, ты постоянно ждёшь беды: мать всегда хочет подстелить везде, где ребёнок может упасть. Что это значит, •ждать беды», — знаешь ли ты это по себе?..

Студентка должна вспомнить свои физические ощущения — боль и сердце, слабость в ногах, пересыхание горла или что-то другое — в те моменты жизни, когда непоправимое может случиться каждую минуту. И это сугубо физическое самочувствие должно лечь в основу тех поступков, которые совершает персонаж. Тогда сценический образ обретет объём, жизненную глубину. И радостная встреча с сыном — это подсказанное Пыжовой самочувствие «неналюбования» им в контрасте с постоянным ощущением «ожидания беды» получит свою сцени­ческую остроту.

Считая очень полезным для молодых актёров попробовать свои силы в ролях стариков и старух, Пыжова советует и эти роли начинать с поисков физического самочувствия.

Показать старого человека внешними приёмами — это задача, ка­жется, под силу любому. Старость — это значит: сгорбленный, походка шаркающая, кряхтит, шамкает, встать трудно, сесть трудно. Но найти к роли старого человека свои личные ходы, создать её из своих запасов психологических знаний, прожить молодому человеку «долгую» жизнь — эта задача значительно сложнее.

— «Старость» играется так, как будто ты тяжело болен. Го-ло-ва кру-жи-тся... Постель — вот что манит старого человека.

Прежде всего, советует Пыжова ученику, надо освободиться от биологического чувства бодрости и силы, которые свойственны моло­дому человеку, если он здоров. Резко заменить это самочувствие био­логическим «пониманием» своей, так сказать, бесперспективности, короткости своего пути. Какое самое сильное желание у старика? По-

**Стр. 93**

скорее добраться до желанной постели, полежать. И вот когда испол­нителю удаётся проникнуться стариковскими заботами, тогда только и можно совершать поступки своего образа от себя, но не от себя — пы­шущего здоровьем, а от себя — тяжело больного.

По существу, Пыжова подсказывает то общее для работы над ро­лями стариков психофизическое самочувствие, которое лежит в осно­ве ощущения возраста, груза лет. Она предлагает сделать это самочув­ствие как бы той средой, теми условиями, в которых будут происходить поиски характера. Но пусть вот это «тяжело болен», которое у каждого своё, станет отправной точкой.

Даже когда студенту потребуется сыграть, положим, бодрого, пол­ного жизненных сил и энергии старика — всё равно, объясняет педа­гог, молодому человеку не миновать вот этой резкой смены физическо­го самочувствия. Потому что, на взгляд Пыжовой, только через (а не в обход) постепенное преодоление «тяжёлой болезни» молодой актёр придёт к физическому ощущению «груза времени», лежащего на пле­чах самого энергичного старика. И в этом не будет натяжки, потому что природа энергичности очень пожилого человека в определённом прео­долении своего возраста и связных с ним недугов.

Разумеется, этот и другие советы Пыжовой нисколько не претен­дуют на то, чтобы стать правилами. Это её сугубо личный педагогиче­ский опыт, её наблюдения, её выводы. Безусловно, существуют и дру­гие пути и к ролям стариков, и к работе над любовной сценой. Говоря о поисках психофизического самочувствия образа, хочется подчеркнуть, какое большое значение придает Пыжова этому элементу системы, как полно и широко она им пользуется.

Психофизическое самочувствие образа — это как бы те первона­чальные условия, та среда, в которых протекает сценическое действие, то, что определяет его особую тональность и окраску, рождает эмоцио­нальную атмосферу.

**Стр. 94**

Даже самая незаметная деталь может оказать помощь или послу­жить помехой для правильного самочувствия актёра в образе, так же как в жизни наше самочувствие, психическое и физическое, крайне зависимо от многих, порой неуловимых причин.

Пыжова рассказывала, как один известный актёр, репетируя роль некоего «ухажёра», долго не мог поймать верное психофизическое са­мочувствие. Все действия, обнаруживающие любителя «приударить» за ламами, актёр проделывал правильно, но почему-то без особого удовольствия. Получался такой «ухажёр», который ухаживает как бы из-под палки, по чьей-то указке. Все элементы создания роли были, но роль всё-таки «не дышала». «У вас спина не такая!» — сделал открытие режиссёр. «Вы же очень сутулитесь! Надо выпрямиться!» Актёр распра­вил плечи, поднял голову, и... роль пошла.

Только правильно найденное самочувствие образа способно пол­ностью и до конца освободить актёра для творчества, «расковать» его природу для импровизации. Пыжова так говорит об этом исключитель­но приятном для актёра ощущении своей «ненапряжённости», своей глубокой, неповерхностной органики в роли:

— Если вы поймали самочувствие, то, когда выходите на сцену, всё ваше существо поневоле начинает перестраиваться... как будто вы в те­плую ванну погружаетесь.

Вот тогда наступает гармония актёра и образа, вот полнота ощуще­ния живого, насыщенного чувствами сценического мгновения!

Психофизическое самочувствие образа актёры находят интуитив­но, подсознанием, приказать которому невозможно. Но косвенно — и Пыжова этому учит своих учеников — мы всё-таки можем влиять на эти глубинные процессы. И чем активнее наше сознание докапыва­ется до самых тайных и скрытых сторон жизни образа, чем живее и энергичнее работает наше воображение, всё приближая и приближая к нам нашего героя, тем безусловнее срабатывает верно нацеленное чутьё.

**Стр. 95**

**Вкус к перевоплощению**

Мы подошли к такому моменту работы, когда на сценической пло­щадке уже намечаются признаки «живой жизни»: выстроены взаимо­действия партнёров, определился конфликт и т. д. — налицо сцени­ческий полуфабрикат, который нуждается в дальнейшей обработке. Взятая актёрами «на себя» сценическая ситуация должна быть обяза­тельно возвращена её настоящим владельцам и хозяевам. Необходимо вернуться к авторскому источнику. Необходимо найти и выразить ха­рактер. Было бы серьёзной ошибкой думать, что, найдя своё «я» в по­ступках роли, не следует продолжать поиски образа.

Период подготовки роли «от себя» составляет обязательную и большую часть работы, но отнюдь этим не исчерпывается. Творческий процесс не может остановиться на половине дороги, когда актёр, по­чувствовав свою индивидуальную органику в поступках роли, не имеет желания двигаться дальше — к органике образа.

Анализируя неудачу актрисы Германовой в роли Эльвиры из «Тар­тюфа» Мольера, которая, работая роль «от себя», так и не сумела прий­ти к образу, Станиславский писал: «...Она (Германова. — М. П.) любит только тот материал, который сидит, заложен в ней самой. Всё, что вне её, — её не манит. Она смотрит природу и бракует всё, чего в ней нет, и только то, что на неё похоже, — одобряет.

Надо, напротив, протягивать руку к природе и вводить в себя, осве­жать постоянно себя, свои внутренние данные.

...Артист должен хотеть быть не тем, что он есть, а тем, чем он мог бы быть».

Как мы видим, опасность застрять в работе на этапе «от себя» су­ществует. Примеров недовершённых актёрских работ, вынесенных на суд зрителя, к сожалению, немало. Исполнитель, приспособив к своей индивидуальности роль, взяв из неё только то, что близко к нему, уже

**Стр. 96**

как бы не ищет дальнейшего «знакомства» со своим персонажем, игнорируя тот рабочий момент, когда на первое место выходят не те об­щие качества актёра и образа, а их несходство, различие характеров и судеб.

— Я смотрела спектакль, где все актёры с полной отдачей играли «от себя». Поначалу я увлеклась их абсолютной искренностью, но уже но втором акте заскучала: ни одного сценического характера...

В сегодняшнем театре существует эта актёрская «простота»... а где же само творчество? Где богатство фантазии, игра творческого вообра­жения? Меня это тревожит.

Методически Пыжова объясняет это нежелание продолжать пои­ски тем, что актёр, пройдя роль «от себя», уже не испытывает того мучи­тельного физического неудобства, которое понуждало его напряжённо искать органику своего поведения. Желанная актёрская «свобода» об­ретена. И остановка в работе теперь может произойти именно потому, что актёру стало на сценической площадке слишком удобно, слишком легко. И ему теперь не просто отказаться от этого самочувствия, добы­того с таким трудом.

Каждый, кто когда-нибудь пробовал работать с актёром, наверня­ка и не раз слышал подобную этой фразу: «То, что вы сегодня предла­гаете, мне неудобно». Произносится это обычно с глубоким сознанием собственной правоты; по мнению актёра или студента, «провинивший­ся» режиссёр или педагог обязан срочно подыскивать «что-то» взамен, найти для исполнителя такое решение сценического момента, которое сразу же создаст актёру желанное ощущение сценического удобства.

Оценивать творческие «находки» режиссёра с точки зрения мгно­венного приспособления к себе — довольно распространённое среди актёров явление. Зачастую они даже отбрасывают много ценного в ро­ли, если оно сразу же не ложится на их органику. Боязнь оказаться вне своей сценической «естественности» не позволяет таким актёрам риск­нуть на «пробу».

**Стр. 97**

Не следует забывать, что ощущение удобства актёра в роли вели­чина переменная. И внутренним законом исполнителя должно стать не чувство сценической правды «вообще», а чувство *правды художествен­ного образа.* Органика сценического поведения — не самоцель актёра, а средство на пути к перевоплощению. Превратить «чужое», неудобное в своё и необходимое образу — прямая обязанность актёра. Обязан­ность, связанная всегда с серьёзными испытаниями, потому что созда­ние роли требует и «ломания» себя, и насилия над собой, и болезнен­ной «прививки» новых качеств.

— Характерность прививается мучительно... Репетировать роль — не значит прислушиваться только к себе. Мне хочется, чтобы вы уже сейчас, здесь, на школьной скамье, получили вкус к перевопло­щению, которое достигается только через характерность. Если у ак­тёра на сцене есть такая секунда, когда он сливается с ролью, это уже счастье.

Чувство характера персонажа, особенности его душевной кон­струкции, своеобразие внешних проявлений не всегда приходят к ар­тисту сами собой. Исходя из своего огромного педагогического опы­та, Пыжова считает, что потребность актёра в перевоплощении следует прививать специально, уделяя этому отдельное внимание. Разбудить в молодом человеке творческую наблюдательность, заразить его осо­бым, чисто актёрским интересом к проявлениям человеческого ха­рактера, — вот первая ступенька на пути к перевоплощению. Яркая, острохарактерная актриса, Пыжова часто пользуется для этой цели рассказами из своей актёрской биографии, делясь своим творческим опытом. Например, всем хорошо знакома отличная актёрская работа Ольги Ивановны в кинофильме «Белеет парус одинокий», где актри­са с настоящим комедийным блеском и, если так можно сказать, про­фессиональным шиком играет громкоголосую торговку рыбой на одес­ском рынке. Ольга Ивановна рассказывает:

**Стр. 98**

— Я её из жизни живую взяла... Приехали мы со съёмочной груп­пой в Одессу, я — сразу на рынок, мне понравились две торговки, ре­шила из них комбинировать «свою». Через несколько дней пригласила их обеих к себе в номер, в гостиницу, и говорю: «Вот я перед вами буду сейчас играть торговку рыбой, а вы меня поправляйте». Началась на­стоящая репетиция. «Ольга, ты здесь не так! Тут надо вот как!» В конце концов мои новые подружки остались мною довольны... А я была очень довольна их помощью. Теперь я уже не боялась самой острой характер­ности, я знала, что она не выдумана, в ней нет фальши.

Кроме постоянного острого интереса к самой жизни, к человече­ским типам, по глубокому убеждению мастера, практическое осозна­ние молодым актёром необходимости перевоплощения достигается при помощи работы над первосортной драматургией. Учиться на ак­тёра, утверждает Пыжова, нужно на самом лучшем литературном ма­териале.

- Чтобы стать настоящим актёром, выйти из школы грамотным и своём деле человеком, надо играть Гоголя, Островского, Шекспира. Классика вас обучит и работе над современными ролями: сами сумеете привесить «груз» к современному образу...

Как преподавателя актёрского мастерства её не смущает трудность овладения неопытным артистом классической ролью, она верит, что глубокая правда человеческого характера, заключённая в драматурги­ческом произведении, поможет ученику прорваться через технические трудности профессии.

Сыграв классическую роль, пережив творчески весь процесс от пе­риода «от себя» до момента полного перевоплощения, молодой актёр, по мнению Пыжовой, столкнувшись в будущем с такой ролью, у кото­рой признаки характера даны, возможно, неотчётливо, смазано, обя­зательно почувствует потребность в додумывании, дофантазировании за автора этих признаков. «...Я признаю, что все актеры должны быть характерными, — конечно, не в смысле внешней, а внутренней харак-

**Стр. 99**

теристики. Но и внешне пусть актёр почаще уходит от себя», — писал Станиславский.

Вот почему, как уже говорилось, Пыжова считает особенно полез­ным пробу студентов на роли стариков и старух. Яркое и столь явное различие между собой и образом не даёт возможности идти только «от себя», помогает ощутить конкретнее саму природу характерности, за­ставляет искать пути к перевоплощению. Необходимость ухода от себя в этих ролях — внутренне и внешне — очевидна. Кроме того, встреча с такими ролями воспитывает в начинающем актёре то чувство искон­ного театра, которое позже всегда будет в нём требовать искать своего удовлетворения.

Подлинная радость актёрского труда не в том, чтобы, выходя на подмостки, вместо авторского персонажа играть себя, а в том, чтобы, играя образ, написанный автором (перевоплощаясь), выразить, проя­вить, осуществить, наконец, свою человеческую и актёрскую индиви­дуальность. Или, как учил Вахтангов, *«стать другим, оставаясь самим собою».* Без перевоплощения нет искусства, нет праздника.

**Стр. 100**

**Темперамент роли, её масштаб**

До сих пор речь шла в основном о той помощи, которую педагог оказывает ученику на начальных этапах создания образа — в пери­од накоплений. Но вот работа подходит к такому моменту, когда всё найденное, отобранное, накопленное должно быть воплощено на сце­нической площадке. Приближается спектакль. И сейчас, перед выпу­ском, вступают в свои права совсем иные отношения, меняются рит­мы, и работа над спектаклем меняет своё русло. Педагог превращается и режиссёра, правда, в такого режиссёра, который в курсе всех педаго­гических завоеваний.

Иногда считают, что педагог должен подавить в себе навсегда вся­кую режиссёрскую склонность. Пыжова уверена, что режиссёр должен только до поры до времени уступать место педагогу. Но приходит час, когда педагог должен в самом себе пропустить вперёд режиссёра.

К этому времени актёру уже хорошо известна действенная приро­да поступков образа, но эти знания не всегда, не во всех сценических мгновениях, полностью и до конца проявляются в его непосредствен­ном поведении на подмостках.

Наступает момент, когда необходимо вскрыть темперамент ак­тёра в данной роли — «зерно» человеческого характера заключено в его

**Стр. 101**

темпераменте, в способности оценивать, реагировать, отдаваться или противостоять обстоятельствам и событиям. Проявить темперамент актёра в роли — значит вплотную приблизиться к сценическому пере­воплощению.

Теперь, когда работа входит в такую полосу, педагогу предстоит обнаружить и режиссёрские качества или, как любила говорить Ольга Ивановна, требуется «режиссёрское вмешательство».

Оговоримся, что любая рабочая ситуация, каждый, так сказать, производственный момент процесса создания образа непрерывно рож­дает, диктует свои особые индивидуальные «ключи» к раскрытию ар­тиста. Вариантов и возможностей в творчестве сосчитать нельзя, и то, чем мы хотим поделиться из опыта Пыжовой, безусловно, лишь один из многих способов выявить темперамент актёра в роли.

Итак, чтобы актёр совершил необходимый качественный скачок в создании роли, педагогу-режиссёру, советует Пыжова, следует поис­кать такой ход, который помог бы «взорвать изнутри» уже сложившую­ся на площадке «жизнь». Тогда известная актёру действенная природа роли проявит себя до предела, до «героического напряжения», о кото­ром говорил Станиславский. К темпераменту актёра в роли нельзя ид­ти медленно и постепенно — нужен «прорыв», чётко организованный режиссёром.

Что же практически следует делать? Окриками «быстрее», «жи­вее», «энергичнее», которыми зачастую пользуются нетерпеливые ре­жиссёры, вряд ли можно что-нибудь существенно переменить. Актёр начинает надрываться, срывая голосовые связки, и теряет уже нащу­панную им органику. Кроме того, его пронизывает леденящее чувство страха, ощущение того, что и сам режиссёр не знает, что делать дальше. (Есть безошибочный актёрский «нюх» на самочувствие режиссёра.) И работа замораживается.

Как же всё-таки, отказавшись от насилия над актёрской приро­дой, не отказываться от своего права помочь ей проявиться? Нужен

**Стр. 102**

яркий и, главное, неожиданный для актёра художественный образ-преувеличение, образ-Гулливер. Не объяснения, разъяснения и бес­конечное: «попробуем так»... Размагничивание подготовленного к творчеству актёра полностью ложится на совесть не подготовленно­го к репетиции преподавателя. Ситуация требует проявления творче­ской фантазии — рождения живой, яркой картины, которая захватила бы воображение актёра, уже не желающего расстаться пусть с малень­ким, но «своим», привычным и легким. Сбить со старого можно только увлекательным новым.

Момент изумления актёра неожиданным оборотом дела есть рабо­чий момент рождения сценического образа.

В молдавской студии репетировался отрывок из «Снегурочки» Островского. Вела репетицию Пыжова. Она расположилась в самом последнем ряду маленького репетиционного зала, и оттуда на пло­щадку летели её чёткие приказания. Время недомолвок, интонацион­ных многоточий, молчаливого взаимопонимания закончилось. Линия поведения педагога, теряя былую расплывчатость, приобретает более определённые, а порой и жёсткие контуры. Теперь Пыжова отказываясь «сочувствовать» актёрской «кухне». Круг её забот резко сфокуси­ровался в другом направлении.

Роль Снегурочки звучала лирически. Нежная, поэтически настро­енная героиня, безусловно, в дальнейшем завоюет симпатии зрителей. И всё-таки в том, как складывался характер Снегурочки, не хватало, может быть, чего-то главного, какой-то сильной ноты; что-то было, ви­димо, пропущено или не найдено в самом характере. Снегурочка про­изводила впечатление девушки несколько безразличной и равнодуш­ной к своей судьбе. Она как бы заранее была согласна со своей гибелью и вроде бы уже не участвовала или, вернее, не хотела бороться за себя, на свою любовь. Студентка, вероятно, не смогла до конца вырваться из плена имени своего персонажа — Снегурочка — и была больше доче­рью Мороза, так и не став дочерью Весны.

**Стр. 103**

Не будем поворачиваться назад, предполагая, что на предыдущем этапе актрисой было не прожито что-то необходимое, а педагогом — недосмотрено. Нет, роль развивалась нормально, просто каждый но­вый день предъявляет свои, более сложные требования.

Сейчас надо было помочь актрисе «сбиться с проторённой дорож­ки», как любила Пыжова обозначать эту особую трудность в процессе создания роли. Пыжова напомнила, что сказка Островского — это же­стокая сказка, а не просто лирическая. И чтобы актриса заметила свою ошибку, надо было ее увеличить:

— Вместо жажды любви, за которую умирает героиня Островского, я услышала со сцены робкий каприз, скромное любопытство, и толь­ко! Ты «закупорила» роль своим собственным штампом. И ты не поги­баешь, ты просто таешь от лучей солнца. И из-за чего? Всего-навсего из-за непослушания. Вот вам и получилась вялая обывательская драма. При всём том ты играешь эту сцену совсем неплохо.

До тех пор, пока роль Снегурочки репетировалась в комнате, ис­кренность исполнительницы, её мягкость, тихость её интонаций ка­зались её достоинствами, как, впрочем, и было на самом деле. Но как только актриса вышла на сценическую площадку, обнаружилось, что роль «от себя» прожита недостаточно. Актриса проявила свои наибо­лее поверхностные, наиболее прямолинейные, а в конечном счёте наи­более тривиальные качества. И вот эта некоторая условность «трактов­ки» юной и нежной Снегурочки сейчас, на сценической площадке, и была отмечена Пыжовой как сценическая банальность образа героини Островского. Надо было заставить исполнительницу посмотреть на се­бя новыми глазами.

- Не надо никакой Снегурочки. Нет её больше — она растаяла. Играем Шекспира Ты — леди Макбет!

Не может быть! Она, наверное, ослышалась. — Поза, лицо и взгляд студентки выражают крайнюю степень «огорошенности».

— Делай сразу, что тебе велит режиссёр. Ничего не желаю слушать! Сразу!

**Стр. 104**

Пыжовой-режиссёру нужны самые наипервейшие впечатления актрисы от возникшего перед её глазами образа — само «чувство» от леди Макбет.

— Говори так, как она — леди Макбет — может сказать о се­бе: «Пусть гибну я! Любви одно мгновение дороже мне годов тоски и слёз!»

Теперь главное — не позволить актёру спуститься ко всё разъедающему актёрскому анализу. Актёру надо только действовать, надо бо­роться с вечным дьяволом актёрского страха перед полной, беспово­ротной отдачей себя сценической ситуации.

Ясно, что мгновенного перевоплощения в шекспировскую герои­ню произойти не может. Зато мы становимся свидетелями освобожде­ния актрисы от банальных оков роли через внезапное проникновение в истину переживаемого Снегурочкой чувства. Актриса совершила про­рыв к темпераменту образа. Теперь ей стал доступен иной, не изведан­ный до сих пор, другой масштаб эмоциональной затраты на сцене. Она постигла «тайну Снегурочкиного сердца», она проникла в жизнь её че­ловеческого духа, она стала ею самой.

Теперь наша Снегурочка начала по-настоящему биться за своё право испытать любовь, возможно, и ценою своей жизни. В её новом самочувствии появилось какое-то смелое отчаяние — вот это самое: «Пусть погибну я!» Сцена получила свой драматизм. Решилась челове­ческая судьба — лирический колорит сказки, придавая ей особое оча­рование, служит только фоном для «роковых» событий.

Приведённый пример интересен ещё и тем, что нам как бы приот­крывается то таинственное мгновение творчества, когда рождается об­раз и всё наработанное ранее меняет качество; актёр сливается с ролью, и его темперамент достигает такого же «героического напряжения», как темперамент образа. Почти на наших глазах душа актрисы как бы объединяется с душой Снегурочки, образуя новый, никогда не

**Стр. 105**

существовавший прежде душевный строй. Безусловно, это один из ценнейших моментов публичного творчества.

Ну, а если актёру, скажем, предстоит сыграть образ мелкого, трус­ливого, живущего ничтожными интересами человека, душе которо­го не дано самоотверженности, смелого отчаяния? Где тогда должен скрываться темперамент актёра и в чём, конкретно, должно выразить­ся то «героическое напряжение» актёра-творца, актёра-создателя, без которого, писал Станиславский, нет сценического искусства?

— Нельзя пошлость играть «пошлым способом». Больше вообра­жения!

Это замечание Пыжовой возникло в процессе работы над отрыв­ком из «Женитьбы» Гоголя, когда на репетициях постоянно шли разго­воры о форме и содержании человеческой ограниченности, о том разъ­едающем действии окружающей пошлости, которое погубило не одно смелое «начинание».

Гоголь называет особым даром способность «выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого че­ловека, чтобы вся эта мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем». Вот в чём дело. Если к самочувствию подъёма духа, который переживает Снегурочка, актрисе надо было добраться, вернее, прорваться через множество воспоминаний и ассоциаций, то в роли пошлого, мелкого человека дело обстоит по-другому. Здесь ак­тёру следует через сильнейшее преувеличение «мелочи» — при помощи воображения — дойти до ощущения её огромности. Тогда только за­фиксируется и определится эта неуловимость «сущего пустяка».

Если у актёров не хватает внутренних аргументов для «крупной» подачи всей той «мелочи», из которой складывается пошлость и се­рость жизни, то их исполнение обязательно окажется тусклым и невы­разительным. (Потому что ничтожество поступка пошлого человека — явление крайне плоское; само по себе оно не может заинтересовать зрителя.)

**Стр. 106**

Говоря, что не интересно, не выгодно артисту играть пошлость «пошлым способом», Пыжова имеет в виду, что когда предметом вни­мания театра становится не сильная, большая человеческая страсть, а, наоборот, различные маленькие, мелкие страстишки, которые погло­щают всю жизнь человека, создавая вокруг него удушливую обстанов­ку, то *сам* актёр, исполнитель роли, обязательно должен обладать силь­ной страстью, темпераментом, только направленным *против* своего «мелкого» образа. Когда актёр спокойно и бесстрастно исполняет роль пошлого человека, то в таком случае можно сказать, что он её исполня­ет «пошлым способом» — только силой человеческого гнева, «герои­ческим напряжением» темперамента артиста рождаются яркие и кра­сочные приспособления для подачи бескрылости, ограниченности и тупости.

Чтобы полностью выявить (исчерпать) всю природную энергию актёра в роли, надо максимально увеличить определённые качества об­раза, преподнести их исполнителю крупным планом. Очень полезно, считает Пыжова, поискать в жизни или литературе такое лицо, в ко­тором бы ведущие, определяющие черты характера роли были бы вы­ражены более выпукло и завершённо. Необходима яркая человеческая личность (например, Наполеон — вернее, его целеустремленность, во­ля к победе — или, скажем, Мария Стюарт — её верность своему серд­цу, велению своего чувства, Менделеев — его полнейшая поглощён­ность наукой, и т. д. и т. п.), которой актёр, создавая свою роль, свой характер, мог бы подражать. Идущий к сценическому образу актёр нуждается в такой стоящей на самой вершине фигуре, на которую надо равняться. Это оградит исполнителя от приспособления роли к себе, к размерам своих, личных эмоций, к масштабу своего, известного актё­ру темперамента.

Давая какую-либо роль студенту, Пыжова иногда, как бы невзна­чай, «просто так» сопровождает её приблизительно таким текстом: «Эту роль в Художественном театре, скорее всего, играл бы Качалов,

**Стр. 107**

а ту, которая у вашего партнёра, мне думается, Станиславский поручил бы Тарханову...» Или вслух напоминает:

— Когда я работала над своею ролью, я всегда задавала себе такой  
вопрос: «Кто из больших актрис мог бы эту роль сыграть, *чья она!* Ермоловой, Комиссаржевской, Савиной?»

«Актёр при мелком переживании отличается от зрителя только сценическими данными, — сказано у Немировича-Данченко. — Нуж­на огромная наполненность роли».

Для более глубокого понимания актёром всей значительности и важности сценических событий Пыжова ещё советует мысленно отой­ти, отодвинуться от этих событий и посмотреть на них с позиции, уже прожитой персонажем, уже прошедшей жизни. Как много эти события значили в этой человеческой судьбе, какова их настоящая роль? Где, в каком месте, на каком жизненном повороте, в какой именно момент этот человек совершил свою ошибку или сумел не совершить её? О чём ему придётся позже сильно пожалеть, и какой свой поступок он до сих пор продолжает считать правильным? И т. д. и т. п. И, наконец, что с ним самим станет, положим, через десять, через двадцать лет после играемых событий? К какому мировоззрению он придёт в конце кон­цов? Пыжова советует задуматься об этом человеке с точки зрения его жизненной перспективы.

Она хочет подчеркнуть, что не только прошлая, до сценических событий, жизнь героя имеет значение для исполнителя (тем более, что здесь актёру достаточно помогает автор). Но и судьба персонажа после его жизни на подмостках тоже должна стать предметом заботы актёра.

— Когда я играла молодых героинь, мне всегда было важно помечтать: какой она станет через двадцать, пятнадцать лет? Ведь молодые люди, я это очень хорошо знаю, всё время в кого-то или во что-то играют... И это совсем не обычное притворство, не то, что можно назвать обманом. В двадцать лет можно сгоряча и умереть за какую-нибудь высокую идею, о которой в сорок лет человек и не вспомнит. Поэтому

**Стр. 108**

всегда интересно проверить образ: каким станет герой к концу жизни, когда он уже не захочет ни во что играть?

Эти знания Станиславский называл «перспективой роли» и при­давал им особое значение с точки зрения «созданного», рождённого актёром образа, а не «сделанной» роли. Именно «сделанные» роли от­личаются тем, что их «жизнь» ограничивается рамками спектакля. И у зрителя неосознанно возникает смутное чувство обрыва, конечности показываемого. Остаётся впечатление не «прожитой» жизни, а сцени­ческого изображения, сценического притворства — актёр на время как бы представился, прикинулся другим человеком.

Болезненная, нервная девочка Меля в той же пьесе Запольской пытается разобраться во всём происходящем в родном доме. Но её до­брое и нежное отношение ко всем и к каждому в ответ вызывает только раздражение. Она всем мешает.

- Мне кажется, она не будет долго жить на свете... Она скоро умрёт... Такие — не жильцы в этой злобной и хищной обстановке, в этой нечеловеческой среде.

Сознание «такого будущего» своей героини резко увеличивает ощущение драматизма положения Мели в доме пани Дульской. Оно побуждает актрису ещё напряжённее отыскивать человеческие связи со своими родственниками, с теми чужими и чуждыми ей людьми, ко­торых она называет «папой», «мамой», «братом», «сестрой». Она долж­на активно, изо всех своих детских сил искать «своё место» в этой не­понятной ей жизни, которого на самом деле для неё нет. Это ощущение окончательности, завершённости ещё не начавшейся, по существу, жизни, может быть, самое дорогое из всего подсказанного актрисе...

Значительное место в процессе создания роли занимает понима­ние студентами связи играемого отрывка с сегодняшним днём.

- Кто сейчас эти люди, которых вы собираетесь показывать на  
сцене? Вы их знаете?

**Стр. 109**

Если из нашей жизни уже исчезли подобные характеры и кон­фликты, если сегодня нас волнуют другие проблемы, если материал ав­тора содержит в себе только прошлое, следует ли его брать в работу? Может ли актёр целиком переселиться в прошлую жизнь, в которой нет ни единой точки касания с настоящей? И, наконец, способно ли такое произведение заинтересовать зрителя?

«Надо ставить спектакли, скажем, по пьесам Островского, не так, как ставили Островского при Островском, а раскрывая, — каков был быт при Островском, причём, взгляд на этот быт должен быть сегод­няшний, современный», — писал Немирович-Данченко.

Значит, и актёр, играя персонаж из пьесы Островского, должен жить и действовать, как жили и действовали тогда, но его отношение к своему сценическому поведению должно быть отношением современ­ного человека. То есть «из роли», в которую актёр полностью погру­жен, должен «выглядывать» сам артист. Вернее, его современная оцен­ка своих сценических действий.

Мы подошли к такому моменту, от которого непосредственно за­висит решение работы, её смысловые и эмоциональные акценты. (Ког­да берётся современная пьеса, то, разумеется, сравнения «вчера» с «се­годня» отпадают. Но актёрской проверки на «остроту» современного чутья этой пьесы всё равно не обойти.) Чувство сегодняшнего дня -это знание того языка, на котором идет тайный разговор актёра со зри­телем.

- Если вы, актёры, не «покопаетесь» в сегодняшней жизни, то вы останетесь в роли, как в роли... «Быть, как в роли» — значит, создавать сценический образ, ничего не говорящий современнику.

Бесцельно действующий и безадресно живущий на сценической площадке — своего рода «живой труп». Или мёртвое творение в живой оболочке.

Тем не менее, Пыжова не советует актёру торопиться и пользовать­ся самой первой и «бьющей в нос» злободневностью. Наоборот,

**Стр. 110**

предлагает остановиться и хорошенько оглядеться вокруг. Надо отыскать себя (теперь уже созданный образ) в своей (теперь уже самого актёра) действительности. И сделать это как можно внимательнее и серьёзнее. За привлекательной пестротой примет можно проглядеть главное.

Связь роли с сегодняшним днём существенна и с узкопрофессио­нальной, ремесленной точки зрения. Она призвана оградить молодого актёра от известных приёмов исполнения классики, от подражания прошлому. Именно молодому, начинающему актёру, который ещё не нашёл себя» на подмостках, особенно опасно копирование чужой ма­неры «игры».

- Нельзя брать классику как старину, не играйте робость столет­ней давности — так робели наши *бабушки.* Это уже штампы. Всё, что делается драматургом, проживайте как сегодняшнее.

При помощи и путём сравнения. Весь проработанный актёром материал надо сопоставить с тем, что даёт современность, необходимо выяснить, как и на что она откликается.

— Ты сам очень молодой человек, а в своей роли почему-то страда­ешь по старинке... Теперь молодёжь о своих несчастьях говорит с улыб­кой, как бы не позволяя себе «распуститься», а страдает очень силь­но...

**Реквизит, костюм**

Создание образа — это не только поиски «жизни человеческого ду­ха» роли. Это и организация особой сценической «жизни человеческо­го тела», от которой в прямой зависимости находятся многие духовные движения персонажа. И здесь обретает свою власть всё, что каким-либо образом, прямо или косвенно, влияет на сценическое самочувствие ак­тёра, что способно поддержать в нём нужные ощущения.

**Стр. 111**

«Одним из крупных элементов сценической новизны режиссёра Станиславского, — пишет Немирович-Данченко, — было... пользова­ние вещами: они не только занимали внимание зрителя, помогая сцене дать настоящее настроение, они ещё в большей степени были полезны актёру, едва ли не главнейшим несчастьем которого в старом театре яв­лялось то, что он был предоставлен самому себе, точно находился вне времени и пространства».

Станиславский облегчил актёру то неестественное сценическое положение, которому нельзя найти жизненного оправдания. Положе­нию человека, стоящего лицом к зрительному залу, пребывающего в полнейшем и глубоком отрыве от какой-либо жизненной обстановки, лишённого принадлежащих его характеру, его натуре, его профессии вещей, крайне затруднительно отыскать психологическое объяснение. Его публичная изоляция — искусственная. Мы не сумеем в самой жиз­ни отыскать аналогичное стечение обстоятельств (даже тюремное за­ключение предполагает какой-то вещевой минимум).

Наличие на сценической площадке и непосредственно в руках ар­тиста необходимых вещей и предметов, возбуждая его мышечную па­мять, мгновенно вводит исполнителя в нужную по пьесе обстановку. Его сценическое самочувствие, такое капризное и непрочное, при по­мощи и через физический предмет закрепляется и фиксируется. Найдя нужную ему вещь, актёр как бы вбивает ещё один колышек, на который он всегда может опереться, который при любой субъективной ситуа­ции поможет ему заново почувствовать себя в роли.

Знаменитый театральный критик начала XX века Н. Эфрос писал об особом умении И. М. Москвина владеть театральным реквизитом: «Каждый предмет, попадающий в его руки, приобретает убедитель­ность реальной жизни. Перестав быть сценическим аксессуаром, перо и табакерка, гитара или церковная грамота становятся неотъемлемыми от героя, которому принадлежат. Они быстро индивидуализируются — грамота в руках царя Фёдора дрожит так, как она может трепетать в

**Стр. 112**

руках запуганного и затравленного человека; револьвер, который подно­сит к своему виску Федя Протасов, становится грозным предвестником смерти. Выпав из рук актёра, вещь теряет силу, она оставляет зрителя равнодушным, покинутая той жизнью, которую вложила в неё хитрая москвинская рука...»

В работе педагога бывают такие моменты (они самые мучитель­ные), когда ему нужно заставить ученика выполнять свои требования. Общее свойство всех учащихся — недооценка значения вещей в твор­ческом процессе, который, по их убеждению, состоит только в том, чтобы суметь «почувствовать» роль изнутри. Реальная, конкретная по­мощь предмета, с которым студент «работает» на сцене, как правило, осознаётся с большим трудом. Очень редко начинающему актёру уда­ётся уловить эту прямую связь своего самочувствия на площадке с той простой вещью (зонтик, трость, сумка, шляпа, трубка и т. д. и т. п.), ко­торой он пользуется по ходу действия. Он, скорее, запоминает те ощу­щения, которые были вызваны его пребыванием на сцене. То есть, бы­ло ли ему приятно и легко на сценической площадке или же пришлось как-то внутренне «пыжиться», стараться, заставлять себя. Творчески анализировать свои репетиционные «успехи» и «неуспехи» студент на­чинает не сразу.

Так, в молдавской студии три студентки, три участницы сцены га­дания на картах из «Женитьбы» Гоголя, пытались репетировать эту сце­ну... без игральных карт. Но вместо репетиции вышел «крупный разго­вор» по душам с Ольгой Ивановной.

Когда надо вырвать с корнем какое-то явление, которое угрожает всему делу и тормозит правильное развитие творческого процесса, Пы­жова не жалеет ни своих сил, ни репетиционного времени. Она никогда не позволяет себе, педагогу и воспитателю, идти дальше, не будучи уве­ренной в необратийости «зла» и ей не свойственно возлагать пассивной надежды на «сознательность» студента. Пыжова сегодня, сейчас ищет действенный ход к самому сильному и инстинктивному чувству

**Стр. 113**

каждого человека, — чувству страха за себя, за своё будущее. Ведь только сильно испугавшись, человек никогда не возвращается к однажды со­деянному, не повторяет своих ошибок. Да, да, она действительно очень *сомневается* в нужности таких людей в искусстве, которые так преступ­но (Ольга Ивановна не жалеет красок) к нему относятся, которые так неряшливы в своём, пока ещё очень маленьком и скромном деле.

— Теперь мне ясно, что вы *не любите* свою профессию и не уважа­ете нас, педагогов. Я ненавижу эту вашу провинциальную надежду на «авось». Вы — не художники по духу. Объясните мне сейчас же, *зачем* вы пришли в театр?

На следующий день новенькая свежая колода карт уже лежала на столе. В аудитории повисла мёртвая тишина. Все присутствующие на­пряжённо склонились над репетиционным столом, за которым шло «гадание». Особыми жестами, с профессиональным мастерством га­далки Пыжова, расположившаяся в центре, сама раскидывала карты на скатерти (которая тоже сегодня появилась), соблюдая все таинствен­ные законы карточного «расклада». Студентка — Агафья Тихоновна, бледная и взволнованная, не пропускала ни одного движения гадал­ки — Пыжова отгадывала её личную «судьбу». Интерес к карточным предсказаниям был неподдельным. Теперь было трудно себе предста­вить то, что ещё вчера казалось приемлемым и возможным, — проведе­ние сцены «гадания» на голом институтском столе при помощи наре­занных кусочков газеты вместо настоящих карт.

Оказывается, обращению с игральными картами — свободному владению ими — надо специально учиться, то есть тренироваться; по­тому что любой предмет или вещь, пускай очень знакомая актёру по жизни, попадая на сценическую площадку, всё равно требует отдель­ного освоения.

Позднее, когда отрывок из «Женитьбы» стал получаться и на сце­нической площадке возникла атмосфера настоящей заинтересован­ности в карточных «сообщениях», когда начинали разгораться -

**Стр. 114**

нешуточные женские страсти, — тогда для гадавшей студентки открылось значение и ценность именно этой, знакомой, привычной для неё ко­лоды. Она поняла, насколько важно для её сценического самочувствия ощущение вот этого контакта с «играющей» вещью и как дорого это су­губо актёрское чувство общей рабочей слаженности.

Но до тех пор, пока к учащемуся не придёт это понимание, по­ка студент не осознает важности специального внимания к вещам и предметам, в обязанность педагога входит непреложное требование тщательной подготовки всего необходимого реквизита к началу сле­дующей репетиции. В студенте в конце концов должна проснуться про­фессиональная потребность сознательно организовывать свой твор­ческий процесс. Конечно, всякому педагогу важно, чтобы у студента получилась роль. Но, может быть, педагогу более важно, чтобы ученик и своей работе над ролью научился давать самому себе отчёт, почему у него получается и почему у него не выходит. Это знание непосред­ственных причин, реальных, иногда конкретных возбудителей сцени­ческого чувства ценно тем, что даёт возможность артисту повторить од­нажды найденное, а умение повторить — может быть, самый главный признак мастерства.

Необходимо останавливать внимание ученика на каждой, пусть небольшой детали, которая помогла, способствовала зарождению в нём элементов творчества.

Помешать творческому процессу, сбить артиста с верного направ­ления, спугнуть его живое, проснувшееся чувство, засорить его дорогу ненужными тяжёлыми подробностями может очень многое, тогда как помочь ему способно лишь единственное — сочетание специально отобранных и тщательно проверенных на репетиции «находок».

— Я — актриса и понимаю, что из-за пустяка может пропасть *всё,* что так долго и внимательно прорабатывалось. А ты, видимо, ещё не понимаешь этого... Ну как же не завести своего единственного драго­ценного платочка!

**Стр. 115**

Последние слова относятся к студентке, которая, играя бедную крестьянскую девушку, каждый раз, выходя на сцену, надевала новые (разноцветные!) платки, искренне полагая, что «дело не в этом»; глав­ное, думала студентка, «как сыграть». В её сознании не укладывалась мысль, что вот это «как сыграть» должно быть ею управляемо, что оно находится в определённой связи с тем очередным цветным платком, который актриса надевает «просто так», не придавая этому значения.

Однажды Пыжова, уже незадолго до показа, исключила из экза­менационной программы отрывок из «Без вины виноватых». Никакие уговоры и слёзы исполнительницы Кручининой, никакие её жалобы, просьбы и обещания не смягчили сердце педагога. «Ты ничего, оказы­вается, не поняла в этой роли, — сказала студентке Ольга Ивановна, — если позволила себе выйти на сцену в современной «взбитой» модной причёске».

Подготовка к творчеству — это уже наполовину творчество. Окру­жение себя нужными вещами и предметами, беспокойство о деталях своего костюма, стремление к точной, а не приблизительно построен­ной выгородке — всё это уже вхождение в обстановку и атмосферу пье­сы, постепенное и деловое погружение в другую, не свою, но создан­ную тобой жизнь.

Переход к репетициям в полном костюме решается не механически, не произвольно, как думают непосвящённые, не в зависимости лишь от внешних обстоятельств. Необходим полный учёт «рабочего момента» и верная педагогическая оценка стадии работы. Педагог должен угадать тот момент, когда актёрам, так сказать, «уже пора» надевать костюмы.

— Если актёр «разоденется» преждевременно, то он может этим себе помешать...

Пыжова уверена, что на костюм актёру надо заслужить особое пра­во. Роль должна находиться в таком периоде, когда её внешнее оформ­ление явится необходимым и естественным продолжением работы над нею.

**Стр. 116**

Костюм, надетый преждевременно, обязательно покажется испол­нителю не своей, чуждой и неудобной ему одеждой. Стесняя внутрен­нюю свободу действий, костюм может оказаться предметом скрытого раздражения актёра, а в иных случаях — совсем сбить его на представленчество.

Создание образа — это цепь последовательных этапов, где невоз­можна ни замена одного этапа другим, ни перескакивание через этап.

Педагог, который налаживает этот процесс и следит за правиль­ным его развитием, должен обладать повышенной профессиональной чуткостью в момент перехода к следующему этапу. От обостренного педагогического глаза не должно ускользнуть ни одно внутреннее дви­жение, ничего из того, что завтра может стать ошибкой. Умение управ­лять составными частями работы — одно из важнейших свойств теа­трального преподавателя. Когда пора надевать костюм?

— Когда роль «закипает», костюм становится её неотъемлемой частью.

Потому что...

—Человека определяет и его форма тоже...

**Сценический рисунок**

Глубина постижения материала хотя и является основой овладе­ния профессией актёра, но всё же одной глубиной содержания она не исчерпывается. Профессионализм актёра в большой мере зависит от его артистического чувства формы, от его способности улавливать не­видимые связи между сутью вещей и их пластическим выражением.

«...У живого организма роли есть и внешний образ, тело, которое надо воплотить в гриме, в типичном для роли голосе, в манерах гово­рить и интонировать, то есть в речи, в типической походке, в манерах,

**Стр. 117**

в движениях, в жестах, действиях» (К. С. Станиславский). Ведь со­держание мы познаём только через форму, при помощи его внешних проявлений. И наше суждение о глубине и оригинальности внутрен­ней жизни изображаемого персонажа целиком и полностью зависит от правильно отобранных средств сценической выразительности. Всё то ценное, из чего составляется неповторимость живой сценической жиз­ни, все элементы человеческого духа роли могут погибнуть и потерять­ся в масштабах театральной сцены, если актёром не будет сделано ещё одного открытия, — открытия внешней линии поведения образа, точ­но вылепленного сценического рисунка роли. В живой природе, где всё гармонично, каждому содержанию соответствует своя, присущая толь­ко ему и только его выражающая внешняя форма. Там это единство до­стигается само собой. В искусстве же если правильная форма не при­ходит вместе с содержанием, если содержание само не рождает своей формы, то её приходится отыскивать отдельно. (Не придумывать из го­ловы и не брать с чужого плеча...)

Формальное отношение к вопросам формы — вот чего не призна­ёт и от чего старается остеречь своих учеников Пыжова-педагог. Ею не особенно ценятся и поддерживаются такие актёрские находки, такие выдумки и трюки, которые по своей сути не имеют внутренней связи с авторской мыслью или находятся в разрезе с актёрской индивидуаль­ностью исполнителя. Она стремится уберечь своего ученика от хаотич­ности этих поисков и ограничить его стремление, обострив в нём «чув­ство содержания». Актёр должен быть целенаправлен педагогом. Ему необходимо усвоить простую истину: не существует нескольких вари­антов выражения для передачи какой-то определённой мысли, какого-то конкретного человеческого чувства. Есть только одно-единственное, самое точное решение, соответствующее содержанию роли.

— Ищи форму *единственную...*

На стадии перевоплощения Ольга Ивановна может дать такое, на­пример, задание:

**Стр. 118**

*-* Принеси мне завтра на урок... походку своего образа.

Пыжова настаивает на полнейшей управляемости поисков сце­нической формы образа. Не найдя в своей эмоциональной памяти от­клика на задание, студент начинает свои наблюдения сразу же после репетиции, и весь окружающий его мир на какое-то время становится своего рода «поставщиком» необходимой актёру «информации». Вы­бирая, перебирая, комбинируя, анализируя, постепенно, не суетясь, он накапливает достаточное количество нужного материала, который он уже может «принести» на суд своего режиссёра-педагога.

В театральном училище имени Б. В. Щукина в начале третьего се­местра, так сказать, на подступах, на переходе к работе над образом, существует такой специальный раздел, который называется «наблюде­ния». Есть этот раздел и на режиссёрском отделении ГИТИСа. Смысл «наблюдений» состоит в том, что на этом этапе всё внимание студен­та направлено на внешний мир: на улице, в метро, в гостях, в театре, в трамвае — везде, где бы он ни оказался, будущий актёр пристально присматривается к мимолётному, мгновенному проявлению жизни. Его глаз приобретает необходимую актёру цепкость, его мышцы учатся фиксировать, «запоминать» пластический рисунок и, наконец, его со­знание нацеливается на творческий отбор, сортировку жизненных впе­чатлений. Показанное на уроке мастерства «наблюдение» подвергается тщательному педагогическому анализу с трёх точек зрения: содержа­ния, формы и исполнения.

Проходят ли «наблюдения» отдельным разделом или же в ком­плексе с другими — не столь существенно, Главное — суметь перевести *пассивное,* ограниченное личным опытом актёрское ожидание прозре­ний на активное изучение другой, не своей природы.

— Ищите «руки» и «смех» образа... Ищите это самым дурацким способом. «Руки» и «смех» определяют меру познания природы роли.

Руки человека, их «поведение» почти не контролируются челове­ческим сознанием, следственно, порой они больше, чем слова, -

**Стр. 119**

способны выдать его настоящие желания. По рукам можно разгадать не толь­ко профессию (что тоже существенно для актёра), но и присущий этому человеку индивидуальный ритм, особую природу его эмоционального напряжения. Вялые, неподвижные руки не могут быть у человека с жи­вой, подвижной душой. Манера жестикуляции, скованность или, нао­борот, разбросанность жестов — всё это связано с глубокой сутью че­ловеческой натуры. Актёр, ищущий «свои руки», начинает постигать секретную, интимную сторону жизни образа.

О том, насколько важно актёру найти «свой смех», свою индиви­дуальную манеру смеяться от лица образа, мы скажем словами Досто­евского из романа «Подросток»: «Смехом иной человек совсем себя выдаёт, и вы вдруг узнаёте всю его подноготную. Итак, если захоти­те рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он волнуется благородными идея­ми, а вы смотрите лучше в него, когда он смеётся».

Поиски «смеха» роли могут быть связаны с откровенным актёр­ским наигрышем, внешним подражанием, неорганичными попытка­ми. Пыжова предлагает «дурацкие способы» для того, чтобы актёр пе­рестал беспокоиться за себя, за то, как он выглядит в данный момент. Полнейшая человеческая и актёрская раскованность!

Вообще, поиски внешней выразительности роли почти всегда бы­вают связаны с различными «дурацкими» способами — с актёрской на­чальной неорганикой, всяческой утрировкой, перегибами в сторону одной какой-то черты характера. Это естественно. Наступает момент, когда актёру, всё время шедшему «от себя» к роли, когда каждая его по­пытка наигрыша грозила потерей всей проделанной работы, стано­вится необходимым привнести в себя что-то совсем чужое. Когда его актёрская природа должна отыскать свои приспособления к этому «чу­жому». Теперь в актёре должно проснуться то исконно актёрское жела­ние *«быть не собою»,* которое спрятано в каждом прирождённом «ли­цедее».

**Стр. 120**

Наблюдая студентов-молдаван в этом периоде «становления об­разов», Пыжова сказала им такую, на первый взгляд, необъяснимую с точки зрения «системы» Станиславского и всей школы переживания сакраментальную фразу: «Ваш недостаток в том, что вы мало кривляе­тесь... В вас нет игры».

Да, процесс полного перевоплощения в образ нуждается во вся­кого рода актёрском озорстве, в чувстве азарта, без которого не может быть настоящего актёра.

Станиславский постоянно остерегает своих последователей от преувеличения требований сценических «правд», от появления в актё­ре ненужного чувства страха перед фальшью, наигрышем, неправдой. Это парализует творческую волю, лишает работу необходимого эле­мента «игры», превращает артиста в осторожного, внутренне озираю­щегося, всегда обеспокоенного и никогда не свободного в своих дей­ствиях человека.

Когда работа находится уже в стадии выявления всего того, что бы­ло накоплено, режиссёр-педагог в отдельных случаях может даже *на­стаивать на актёрском наигрыше,* требуя яркости красок и т. п.

Это способствует освобождению актёра от приглушённого пун­ктирного видения сцены. При помощи актёрского наигрыша для пе­дагога многое может проясниться. Наигрывая, студент, по существу, демонстрирует своё представление о том, как бы он хотел сыграть эту сцену. Кроме того, через наигрыш он вынужден будет пойти до конца в своих ошибках и заблуждениях, а это значит — в какой-то мере уже ис­черпать их.

Безусловно, не в каждой работе и не всегда может возникнуть по­требность в этом приёме. Это само собой.

Пыжова вообще не советует артисту особенно задумываться над тем, где проходит граница между так называемым представлением и переживанием. Важен результат. Актёру в моменты поиска характера

**Стр. 121**

иногда полезно «попредставлять». По её убеждению, иная скучная «до­бропорядочность» в работе губительнее «греховности».

В конце концов, в театре работают во имя искусства, а не во имя торжества метода как такового.

**Полезные советы**

У каждого большого мастера педагогики кроме тех приёмов, кото­рыми пользуются и другие преподаватели актёрского мастерства, кро­ме основной линии метода всегда имеются в запасе свои собственные ходы и приспособления, свои «рабочие» ключи. Это результат тех прак­тических наблюдений и выводов, к которым педагог пришёл сам, лич­но, то самое, что «он знает по опыту...».

Для неспециалиста, человека, который пожелал бы просто позна­комиться с методом преподавания актёрского мастерства, подобные «детали» профессии могут показаться недостаточно весомыми. «Неу­жели, — подумает любитель, — такие мелочи, такие совсем простые ве­щи, на которые мы в жизни не обращаем ровно никакого внимания, могут иметь значение и рассматриваться как небольшие, но всё же от­крытия?». Да, имеют значение, а порой и решают дело. Именно в этой кажущейся понятности, даже некотором примитивизме «полезных со­ветов» часто скрывается суть профессионализма.

Вспомним ценное для актёров положение Станиславского о том, что на сцене всему тому, что в жизни даётся легко и без усилий, прихо­дится заново учиться: природа театральных находок — в известном ак­тёру по жизни, но вновь осознанном для сцены.

Вот те «полезные советы» мастера, которые удалось зафиксировать в процессе репетиций Пыжовой и которые помогут читателю допол­нить своё представление о её педагогической системе.

**Стр. 122**

1. Среди студентов распространено такое явление (которое само по себе ничем не примечательно), как *откашливание* перед выходом на сценическую площадку. Иногда это делается в целях соблюдения веж­ливости незаметно для окружающих, а нередко возбуждённый артист не скрывает своей яростной попытки «прочистить» горло. Казалось бы, что такого в том, что у актёра перед выходом на площадку запершило в горле, — конечно, ему следует хорошо подготовиться и откашляться. Какая тут может быть связь с непосредственным творчеством на пло­щадке?

Связь, однако, имеется.

Дело в том, что появление кашля у актёра в последнюю минуту не случайно. Это признак волнения перед выходом. (Известно по опыту, что даже серьёзно простуженные актёры во время сценического дей­ствия не ощущают вовсе позывов к кашлю, при том что в антракте они могут им очень мучиться. Очевидно, пребывание на сцене собирает всё внимание, все нервные центры в одно единое целое, и периферийная чувствительность у человека на время ослабляется.) Студент старается откашляться лишь для того, чтобы на сценической площадке загово­рить чистым и звучным голосом. Ведь его «интерес» сейчас сосредо­точен на том, как, в какой мере ему удалось привести себя в порядок. Откашлявшись, он и заговаривает чистейшим от всего, в том числе от своей актёрской задачи, голосом. Исчезает смысл сказанных им слов, звучит только голос.

Происходит ненужная специальная пристройка к сценической площадке, которая убивает в актёре необходимое рабочее самочув­ствие — «я есмь», когда всё видящий и всё слышащий актёр выходит на площадку с определённой, точно продуманной целью и начинает её до­биваться. Тогда не существует границы или *черты,* которую «проводит» откашливание, между самой жизнью и театральными подмостками.

Пусть лучше он заговорит незвучным и хрипловатым голосом (тем более, что это всегда длится очень недолго, всего несколько секунд, -

**Стр. 123**

пока студент не справится с волнением), но сам переход от жизни к сце­ническим событиям будет плавным и постепенным. Кроме того, воз­можно, некрасивый звук собственного голоса воспитывает в актёре необходимое присутствие духа на сцене. Ведь на площадке с актёром или с его партнёром, а может быть и со светом, декорацией, реквизи­том, всегда может произойти нечто непредвиденное и незапланирован­ное. Например, у актёра во время действия «отваливается» нос, а ему предстоит ещё, скажем, центральный монолог трагического содержа­ния. Что ему следует сделать в таком «несчастном» случае? Как посту­пить? Требуется огромная актёрская выдержка и полное присутствие духа. И это тоже надо воспитывать в студенте с первых его шагов.

2. Почти всем студентам свойственно в начале каждой очередной репетиции задавать педагогу один и тот же неизменный вопрос: «С ка­кого места начинать репетировать?» «Откуда?» (Всякому, кто когда-нибудь пробовал свои силы в педагогике, хорошо знакомо это посто­янное «откуда».) Студент хочет узнать у педагога, какое именно место сцены педагог сегодня желает прорабатывать. Вопрос звучит нетворчески, с оттенком какого-то лакейства: «как прикажете», «чего изволите». Если посмотреть глубже — за послушной интонацией прячется жела­ние снять с себя ответственность за работу, за свою подготовленность к репетиции. («Педагог, мол, захотел репетировать этот кусок, а у нас-то был готов совсем другой».)

— Никогда не спрашивайте, с какого места вам начинать. Начи­найте, а мы, педагоги, разберёмся в своих «желаниях». Начинайте с то­го момента, который вас волнует, с какого вам хочется.

Мы уже много раз убеждались в особом умении Пыжовой пере­вести пассивную позицию студента в активную. Она использует бук­вально каждый момент и случай для борьбы за самостоятельность твор­чества, за умение брать на себя инициативу в работе. Это тоже очень важное качество для актёра, которому в будущем предстоят различные встречи с различными режиссёрами. Кроме того, Пыжова считает, что

**Стр. 124**

в студенте-актёре необходимо «калёным железом» выжигать эту неуве­ренную оглядку, эту манеру «озираться» на настроение режиссёра. Ак­тёр должен *сам знать,* что он делает сегодня на площадке. У него долж­ны быть свои планы, а у режиссёра — свои, а на репетиции совместно должна быть выработана общая линия. «С какого вам хочется» — зна­чит, берите тот кусок сцены, на который вы сейчас более всего настро­ены, цените своё творческое самочувствие. (Во всём этом есть и другая сторона дела. На урок Пыжовой нельзя приходить неподготовленным, с тайной надеждой на фантазию педагога. Надо и самому «что-то» при­нести — хотя бы для того, чтобы репетиция началась.)

Преследуя большие задачи, Пыжова никогда не упускает из виду «маленькие хитрости» ученика, всегда желающего в чём-то провести учителя. Ей хорошо известны все ходы и приёмы студентов. Например, некоторые симулируют трепетное отношение к искусству, свою глу­бокую заинтересованность, другие, наоборот, защищаются при по­мощи напускного безразличия к своей работе (мне, мол, совершенно всё равно, что вы там говорите). Третьи — всегда не совсем здоровы, у четвёртых постоянно случается что-то невероятное, выходящее из ря­да вон, и т. д. и т. п. Педагогу вовсе не следует принимать предложен­ные «условия игры». Нужно сделать так, чтобы каждый ученик понял, что преподаватель актёрского мастерства интересуется только тем, что непосредственно связано с театральным искусством, и всё то, что не связано впрямую с делом, его не трогает. Пусть студенты не ждут жи­тейского сочувствия их болезням и недугам — «в театре не любят боль­ных актёров». Ольга Ивановна не раз напоминала, что в театре живут по неписанному жестокому закону: либо уходи со сцены, либо умирай на подмостках. Актёр обязан помнить, что он связан с другими людь­ми творческой работой, и беречь себя. Кроме того, если кто-нибудь из студентов полагает, что он изобрёл новый приём обманывания педа­гога, он ошибается. Всё это давно устарело. И затем Пыжова исполь­зует свой излюбленный педагогический приём, даже, если так можно сказать, педагогический трюк, после которого, как правило, обеску­раженные студенты затихают и задумываются, — она говорит вслух их тайные, тщательно законспирированные ученические расчёты и соображения:

— Покажем эту работу Ольге Ивановне, вдруг ей понравится! А на самом деле у нас работа не готова...

Или про ленивого студента:

— Сейчас принесу стул для сцены, Ольга Ивановна будет довольна, подумает, что я тоже участвую...

3. Если по ходу драматической сцены на глазах у актёра появляют­ся слезы, и педагогу становится ясно, что через секунду актёр выплес­нет всё то, что набралось в его душе, что актёрская вера в реальность происходящего — наконец-то! — достигла жизненного ощущения ве­щей, то репетицию необходимо приостановить:

— Слёзы ослабляют силу переживания.

Так же как в самой жизни, слёзы несут страдающему облегчение, своеобразное примирение с тяжёлым ударом, так и в театре — выпла­кав роль на репетиции, актёр утрачивает напряжение и начинает вести её с меньшим драматизмом. Сила эмоции, по словам Пыжовой, даже у очень одарённых людей держится не более трёх-четырёх репетиций. Дальше роль начинает «засушиваться». Нельзя позволять актёру сы­грать «всё» на репетиции (тогда ему «на зрителе» не к чему будет стре­миться). Чтобы этого не случилось, надо разрабатывать не самый мо­мент кульминации сцены, а подходы, подступы к нему.

- Прекратив репетировать сцену, переходите на этюды...

Это очень важное замечание. Действительно, что же делать после такого «обрыва», когда вся нервная система актёра находится на самом высшем градусе? Неужели то, по-настоящему творческое самочув­ствие, которое так нелегко достигается, не будет творчески и с пользой для роли, «по-хозяйски» потрачено педагогом на что-то «другое», тоже нужное? Безусловно, будет потрачено на этюды. Задача этюдов в такие моменты состоит в том, чтобы «расширить» то магнитное поле, кото­рое образовалось вокруг «сильного места». Другими словами, пустить, так сказать, вширь возникшее раньше времени желание «выплеска». С помощью этюдов этот кусок сцены как бы зацементируется, приоб­ретёт свою прочность, опору, а зависимость только от актёрской эмо­циональности, нервного возбуждения и случайного «попадания в цель» сильно уменьшится. Задача всех репетиций только в накоплении вну­тренней техники артиста, его *умения повторить заново однажды «заце­пленное»,* чтобы каждый раз в определённом месте роли в актёре воз­рождались и крепли однажды возникшие чувства. Умение закрепить их непосредственного возбудителя приходит в процессе репетиций.

И всё же остаётся неясным, как работать над самим кульминаци­онным моментом сцены: надо ли, после того, как мы его бросили, к не­му возвращаться или, разрабатывая подступы и «окружая» его со всех сторон, предоставить актёру возможность для чистой импровизации — «как получится». Пыжова считает, что:

— Сильные места роли обязательно надо пробовать...

Под словом «пробовать» имеется в виду не прохождение всего эмоционального куска целиком, а короткие стремительные попытки-броски: попробовал — и оставил, снова попытался и т. д.

Оставить актёра без попытки «взять» сильное место роли нельзя — он может испугаться на сцене нерепетированного куска, ему откажет фантазия, творчество затормозится, и актёр навсегда утратит желание этого сценического момента. «Надрыв» творческих сил, как результат неосторожного пользования актёрским материалом, вещь чрезвычай­но опасная.

4. Существует актёрская «болезнь паузы».

Имеется в виду актёр, который, прежде чем произнести свою ре­плику, обязательно делает остановку. О чём бы ни спрашивал его пар­тнер по сцене — возможно, о самых простых вещах, — такой актёр всё равно задумывается (или делает вид). Ему кажется, что таким способом можно создать иллюзию сиюминутного рождения текста. Он убеждён, что его сценическим поведением руководит *мысль,* которую нельзя то­ропить с приходом; всем своим видом актёр претендует на глубокомыс­лие и значительность.

Конечно, лицу, которое нисколько не заинтересовано в своём пар­тнёре и которое сосредоточено только на своём самочувствии покоя на сценической площадке, — такому лицу незачем торопиться. Тем более, что авторский текст всё-таки следует как-то восстановить в памяти пе­ред своей репликой.

Дело в том, что то самочувствие «я есмь», которое, по Станислав­скому, определяет готовность и настроенность артиста на творчество, эти актёры принимают за само творчество. Выходя на площадку, они и наслаждаются тем, что наконец-то не ощущают никакого, как говорят, «зажима», что их актёрская природа свободна, что они по-настоящему способны «видеть» и «слышать» партнёров. Им свойственно долго и внимательно разглядывать партнёра, фиксировать маленькие пере­мены в его одежде, вертеть глазами, играть предметами... и не подавать реплики.

Делать замечания этим артистам почти бесполезно. Лучше поста­раться найти способ разрушить те условия спокойного удовольствия от пребывания на площадке, которое не имеет ничего общего с творче­ским удовлетворением актёра, верно выполняющего действие. Первым простым средством в таких случаях может послужить (оправданный творческим соображением) резкий перевод сцены в другой (быстрый) темпо-ритм, когда актёру волей-неволей придётся элементарно акти­визироваться. Оказавшись во власти механического убыстрения, актёр мгновенно ощутит свою внутреннюю бездейственность. Вот теперь пе­дагог уже может предложить актёру *более острую* задачу.

Есть ещё один актёрский недуг, который имеет родственные свя­зи с «болезнью паузы». Как правило, он посещает более одарённых студентов, являясь следствием переизбытка желания «поскорее стать

актёром». Это тоже можно назвать болезнью, но только теперь уже — «мастерства». Радость обретения некоторой сценической свободы до такой степени опьяняет молодого актёра, что он начинает себя чув­ствовать «большим» мастером. И вместо освоения элементов «систе­мы» такой студент начинает создавать свою индивидуальную манеру, а это уже чревато профессиональным вывихом. «Вправить» такого «ма­стера», вернув его на скромную дорогу освоения школы, весьма непро­сто. Легче «поймать его с поличным» в самом начале:

— Вам следует *только учиться,* и те, у кого нет этого таланта учиться, — выйдут из стен школы одарёнными неучами...

5. В практике школьных репетиций может возникнуть такое «странное» положение, когда студенту легче проиграть роль «своими словами». Текст автора, не вызывая явной антипатии, всё же не стано­вится завершающим звеном всей работы. Складывается впечатление, что актёр не особенно в нём нуждается. Да, он произносит слова авто­ра, они ему не чужды, но интересы персонажа как-то не выражаются именно «этими» фразами. Одним словом, может наступить такой мо­мент, когда актёр уже «живёт» жизнью своей роли, но до её словесного выражения — «ещё не дорос».

— Оттого, что вы не действуете словом, вы спадаете с верного то­  
на.

Накопленная актёром энергия должна найти своё выражение в словесном действии. Всё, что делается в процессе работы, делается для того, чтобы в актёре возникло желание произносить текст автора.

Когда же этого не происходит, то действие сцены начинает на­поминать движение подвыпившего человека, который, хотя и знает дорогу домой, тем не менее останавливается и спотыкается на каж­дом шагу. Периодически ослабевая, такое действие вдруг неожидан­но «вправляется» и затем снова теряет свой накал. В сущности, если актёр не действует словом, то сценическому представлению не на чем держаться.

— В жизни словами лечат, а иногда и убивают людей, — напоминает Пыжова ученикам.

Словами можно ударять, гладить, ласкать, возвращать к жизни, принуждать, поощрять, колоть, отравлять, манить и т. д. и т. п. Всё это действия. А у актёра на сцене слова порой служат только сигнала­ми к следующему моменту роли. Недействующего словом актёра легко узнать по убывающей энергии, с которой произносится предложение. Первые слова говорятся громко — актёр, так сказать, вступает, — затем несколько тише, и последние слова, как правило, не слышны совсем. Заинтересованный в партнёре человек распределяет энергию произне­сения в обратном этому порядке. Не случайно Пыжова любит цитиро­вать замечательного мастера русского театра М. М. Тарханова, который так говорил своим ученикам: «На сцене всегда доводи предложение до последней буквы».

Когда актёр «спадает» с тона, Пыжова настоятельно советует зано­во «сесть за стол» и ещё раз прояснить совместное значение, важность и смысл авторских слов — может быть, и сыграть такой этюд: что случи­лось бы в сцене, если бы такие-то слова в такой-то момент не были бы сказаны; какие перемены в судьбах людей могли бы произойти от того, что персонаж не произнёс именно этих авторских слов.

6. Как репетировать комедию? Как подходить к комедийной роли? Прежде всего, играть комедию дано далеко не каждому актёру: нужны специальные актёрские средства и возможности. Но попробовать свои силы в комедийном жанре чрезвычайно полезно.

— Репетируя комедию, надо постараться поймать того «чёртика», без которого нет самого жанра.

Пыжова говорит о том, что поначалу комедия репетируется как обыкновенная простая пьеса, что сам жанр комедии невозможно ни насадить, ни привнести откуда-то. К нему надо как-то прорваться, «вдруг» поймав этого «чёртика» за хвост». По-настоящему комедия по­лучается тогда, когда и у актёра, и у зрителя есть ощущение - вмешательства в события некой сверхъестественной силы. Как будто кто-то неиз­вестный привёл в движение весь этот механизм и все присутствующие при этом, участники и свидетели, становятся как бы его жертвами.

Жанр комедии очень труден. Его теснейшая связь со зрителем, его фактическое рождение «на зрителе» делают процесс репетиции не­сколько суховатым, порой «математичным». «Отсмеявшись» над сво­ей ролью, актёр может и заскучать без нового «питания». А это очень опасно.

Актёру предстоит (как в том случае, когда ему не особенно нра­вится роль) провести анализ предлагаемых обстоятельств, прочертить внутреннюю линию действия, составить партитуру и т. д. Затем боль­шое количество внешних действий персонажа сделать для себя при­вычными и незаметными (не требующими во время сцены отдельного внимания). Всю техническую сторону роли надо обработать до такой степени, настолько «врепетироваться», чтобы не оставалось ни одного такого момента в роли, когда актёру трудно. В комедии, как жанре, ак­тёрам должно быть легко и поэтому весело, а персонажам, которых они играют, может быть и невесело и тяжеловато.

— Ощущение юмора комедийной роли должно приходить к актё­ру мало-помалу...

Это очень важно. Совершая серьёзно и ответственно поступки своего персонажа, актёр поневоле должен на время потерять к ним своё юмористическое отношение. Ему, как мы знаем, надо занять позицию своего образа и защищать его какие ни на есть жизненные интересы. Актёру нужно найти свою, свойственную его индивидуальности меру серъёза в данной роли. Но всё более и более узнавая на репетициях ха­рактер своего персонажа, погружаясь в самую гущу комедийных собы­тий, актёр, теперь уже изнутри, снова — теперь уже от глубокого зна­ния — ощутит юмор своего сценического поведения. То есть наступит такой момент в работе, когда актёр раздвоится и, соблюдая сцениче­ские интересы персонажа, живя ими по-настоящему, проявляя большую энергию в борьбе со своими противниками, он тем не менее будет внутренне страшно смеяться над собой. Но движение это постепен­ное — актёр на репетиции понял ещё что-то, и ощущение юмора своей роли возросло.

Отношение к тексту автора в работе над комедией — несколько другое по сравнению с работой, скажем, над драмой. Репетируя драма­тическую сцену, Пыжова не позволяет многократного повтора одних и тех же мест роли. Она опасается падения напряжения слова, сниже­ния его эмоционального действия на актёра. Ведь слова и выражения имеют свойство изнашиваться, стираться, ветшать. «Найди свои слова, прежде чем брать авторские», — часто останавливает она студента.

И вдруг:

— В комедии текст должен «отскакивать от зубов». Всюду, где мож­но, вставляйте фразы из ваших ролей.

Здесь Пыжова не боится «заболтать» авторский текст, а, наобо­рот, настоятельно советует пользоваться им в каждодневной жизни: в метро, 'трамвае, в общежитии. Это уже чисто практический, ремес­ленный приём. Текст роли, нашедший «свою» комедийную ситуацию в жизни, но произнесённый в новых, других, чем в пьесе, обстоятель­ствах, влечёт за собой «живую» картину. Его воздействие на партнёра увеличивается. «Обкатанная» в жизни комедийная фраза становится более плотной и летучей. Пыжова не зря употребляет слово «вставляй­те» — момент подачи комедийной реплики требует особой тренировки: в цель нужно попасть — фраза должна «выстрелить». И, наконец, тех­ническая сторона владения текстом помогает дикционному совершен­ству, которое тоже тренируется в жизни.

**Заключение**

В предложенной работе сделана попытка рассказать о важнейших, узловых моментах воспитания актёра, которые заслуживают наиболее пристального внимания со стороны педагога. Та часть работы, которая у Пыжовой строится аналогично с другими преподавателями актёрско­го мастерства, была мною опущена. Тем более, что установить твёрдую очерёдность элементов трудно, да и вряд ли можно. Она определяет­ся каждый раз заново, исходя из особенностей драматургии, индивиду­альности исполнителя и педагога.

Важнее отыскать сам принцип подхода к работе, уловить те инди­видуальные приспособления педагога, те его сознательные ходы, ко­торые ведут к пробуждению творческой природы артиста. Путь к этой цели проходит только через неповторимую личность мастера — изучать методику педагога, минуя его человеческую и творческую индивиду­альность, невозможно, опасности схематизма не избежать.

Познакомить читателя с ярким, талантливым человеком, с не­заурядной, преисполненной живейшего интереса ко всему, в чём ей видится подлинность жизни, личностью, пронёсшей через всю свою жизнь неизбывную любовь к искусству, — вот что в большой степени руководило мною в этой работе.

Важная особенность педагогики Пыжовой, её главный признак — неразрывное единство профессионального критерия и критерия нрав­ственного. Ей удаётся добиваться такого контакта с учеником, когда эти две линии становятся практически неотделимы, — начав с профес­сионального требования, она заканчивает воспитанием чувств, а «раз­говор по душам» нередко оборачивается разработкой следующего сце­нического куска. Профессия становится личной судьбой каждого: не только профессиональное — «от себя к образу», но вначале долгий и сложный «путь к себе».

Практический метод Пыжовой состоит из двух неделимых компо­нентов: раскрытие индивидуальности и глубина проработки образа, то есть умение пользоваться системой. Верная ученица Станиславского и Немировича-Данченко, Пыжова-педагог сочетает яркую образность с глубокой проработкой внутренней жизни образа; ей одинаково близки острая характерность Вахтангова и основательность чисто мхатовской работы по внутренней линии. Природа дара острохарактерной актрисы как ничто иное способствовала такому сочетанию.

Результаты говорят сами за себя. Её воспитанники проживают большую, полноценную жизнь в искусстве, оно не покидает их вместе с молодостью. Талант, как говорится, от Бога, но долголетием своих уче­ников в искусстве Пыжова может гордиться.

В работе актёра — студента или профессионала — принципиаль­ной разницы нет (конечно, актёр, имеющий опыт, скорее и энергичнее овладевает ролью).

Известная замедленность ученического процесса особенно по­лезна для начинающего актёра, так как даёт ему подробное изложение основных элементов системы.

**Содержание**

**П. Е. Любимцев.** «Наставникам, хранившим юность нашу...»……5

**М. А. Пантелеева.** На уроках О. И. Пыжовой

Вступление ........................................................................................18

Глава I

Живое создание актёра .....................................................................25

Атмосфера репетиции ......................................................................30

Доверие к творческой природе .......................................................48

Отношение к партнёру, общение ....................................................61

Глава II

Первые шаги на площадке ...............................................................75

«От себя» ......................................................................................... 80

Система Станиславского — это режим ......................................... 85

Физическое самочувствие .............................................................. 87

Вкус к перевоплощению ................................................................ 96

Глава III

Темперамент роли, её масштаб .....................................................101

Реквизит, костюм ...........................................................................111

Сценический рисунок …………………..117

Полезные советы …………………..122

Заключение.....................................................................................133