**Ю. А. Стромов**

**ПУТЬ АКТЕРА**

**К ТВОРЧЕСКОМУ**

**ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЮ**

*ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ*

**МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1980**

**ББК 85.4я73 С86**

Допущено Управлением учебных заведений и научных учреждений Мини­стерства культур в качестве учебного пособия для театральных и культурно-просветительных учебных заведений.

**Стромов Ю. А.**

С86 Путь актера к творческому перевоплощению: Учеб. посо­бие для театр, и культ.-просвет, учеб, заведений.— 2-е изд.— М.: Просвещение, 1980.— 80 с., ил.

Работа Ю. А. Стромова является пособием по курсу «Сценические упражнения и этюды по наблюдению жизни». Этот курс ведется в Театральном училище им Б. В. Щукина при театре им. Евг. Вахтангова. Основную часть книги состав­ляет описание методики проведения сценических упражнений на основе принципов Щукинского училища. Автор также знакомит читателя с проблемой перевоплощения, с тем, как они решалась К. С. Станиславским и ведущими актерами его школы; показывает развитие принципов перевоплощения в истории русского и советского театра.

60502- 636 ББК85.4я73

792

103(03)-80

**© Издательство «Просвещение», 1975 г.**

**© Издательство «Просвещение», 1980 г., 2-е издание**.

От *автора*

Первое издание этой книги вышло в 1975 г. С тех пор студенты Театрального училища им. Б. В. Щукина, о работе с которыми рас­сказывалось в книге, стали актерами, многие из них — актерами московских театров.

Педагоги Щукинского училища при Теат­ре им. Евг. Вахтангова продолжают работу с новыми поколениями будущих актеров. Время вносит те или иные изменения в содержание и методику их работы, но основные принципы работы остаются неизменными: это принципы системы К- С. Станиславского и одного из та­лантливейших его учеников Е. Б. Вахтангова. Принципы эти успешно воплощал в жизнь ре­жиссер Театра им. Евг. Вахтангова Б. Е. Захава, чье предисловие к первому изданию кни­ги мы оставляем и в этом издании, как не утратившее своего значения за прошедшие с тех пор годы. Содержание книги также в ос­новном осталось неизменным.

***Ю. Стромав***

*Предисловие*

Более чем полувековой коллективный опыт Театра им. Евг. Вахтангова и всегда сущест­вовавшей при нем школы (ныне — Театраль­ное училище имени Б. В. Щукина) постепенно сложился гз стройную систему идейно-худо­жественных традиций, творческих взглядов, методических установок и практических навы­ков, определивших в совокупности то течение в советском театральном искусстве, которое получило название *вахтанговского.*

Основу этого течения составляют принци­пы, провозглашенные Е. Б. Вахтанговым пос­ле Великого Октября, созвучные Революции. Этими принципами были оплодотворены все пять его знаменитых постановок последних двух лет (1920—1922): «Эрик XIV» Стриндберга, «Чудо святого Антония» Метерлинка (второй вариант), «Свадьба» А. П. Чехова, «Принцесса Турандот» Карло Гоцци и «Гадйбук»,

Самым существенным и плодотворным в вахтанговском течении следует считать то, что на практике доказало свою способность содей­ствовать дальнейшему движению советского театрального искусства по пути социалистиче­ского реализма. «Вахтанговское» к настояще­му времени приобрело самое широкое призна­ние театральной общественности как в нашей стране, так и во всех странах

 Оно оказывает влияние также и на твор­чество некоторых прогрессивных деятелей за­падного театра. Словом, оно живет теперь не только в лучших работах театра, носящего имя Вахтангова, но проявляется в творчестве многих режиссеров и актеров, а иногда и це­лых театральных коллективов.

Значительную роль в этом процессе расши­ряющегося влияния вахтанговской школы на советское театральное искусство играет Теат­ральное училище имени Б. В. Щукина, еже­годно вливающее в многотысячную армию те­атральных работников новые отряды своих воспитанников. Это влияние сделалось еще более существенным после организации в Щукинском училище заочного отделения по под­готовке высококвалифицированных режиссер­ских кадров для народных театров. Следует заметить, что это влияние встречает иногда со стороны отдельных деятелей театра и некото­рых представителей театроведческой науки из­вестное сопротивление. Случается, что в ходе возникающей на этой почве полемики то или иное положение вахтанговской школы получа­ет ложное истолкование: бывает, что Вахтан­гову или его последователям приписываются взгляды и намерения, на самом деле чуж­дые им.

Причина здесь не столько в недобросовест­ности критиков, сколько в отсутствии у них необходимой осведомленности, а главное, в недостаточной пока еще научной разработ­ке некоторых положений вахтанговской школы.

Поэтому нельзя не признать весьма отрад­ным тот факт, что на кафедрах актерского ма­стерства и режиссуры Театрального училища имени Щукина выросла за последнее время довольно многочисленная группа молодых пе­дагогов и аспирантов, положительно проявля­ющих себя не только в практической работе по воспитанию будущих актеров и режиссе­ров, но также и в научно-исследовательской деятельности по изучению полувекового опы­та вахтанговской школы и научному обосно­ванию ее принципов. Они привлекают для этого важнейшие достижения современной науки о человеке (физиологии, психологии),

Таким образом, мы имеем возможность го­ворить о появлении в области театрального искусства педагогов нового типа. Соединяя практику с теорией, они поднимают педагоги­ку, а вместе с ней и самое искусство на более высокий уровень.

Правда, и в прошедшие времена самые крупные деятели театра — такие, как Михаил Щепкин, Коклен Старший, Томазо Сальвини, Всеволод Мейерхольд, Евгений Вахтангов, Фе­дор Шаляпин, Алексей Попов, Жан' Вилар, Алексей Дикий и, конечно же, Константин Сергеевич Станиславский, которого следует считать родоначальником подлинной науки об искусстве актера, — так или иначе, в той или иной степени пытались обобщить свой творче­ский опыт, понять законы своего искусства и теоретически их обосновать. Но эти выдающи­еся деятели «тонули» в огромной массе акте­ров, режиссеров и педагогов, которым любая теория в области искусства казалась досад­ной помехой для свободного проявления та­ланта и творческой интуиции. Да и сейчас еще существуют такие актеры и даже педагоги, которые сознательно изгоняют из своей прак­тики рациональное начало, незаконно проти­вопоставляя друг другу чувство и мысль в том ложном предположении, что будто бы только первое призвано продуктивно участво­вать в художественном творчестве.

Однако, повторяю, в последнее время по­ложение стало заметно изменяться в сторону признания большинством театральных педаго­гов, особенно младшего и среднего поколения, огромного значения научно-теоретической ра­боты, осуществляемой непосредственно прак­тиками сцены. Настоящая книга — живое то­му свидетельство.

В книге рассматривается одна из самых насущных проблем театрального искусства - проблема творческого перевоплощения в образ.

Автор этой книги— в прошлом воспитан­ник Театрального училища имени Щукина, а ныне—его преподаватель и одновременно ар­тист московского театра имени Пушкина. В 1972 году он успешно защитил кандидат­скую диссертацию на тему «Творческие прин­ципы Театрального училища им. Б. В. Щуки­на в работе над образом».

Ю. А. Стромов опирается на творческие установки вахтанговской школы, на многолет­ний практический опыт Щукинского училища, а также на личный свой опыт как актера и педагога. Анализируя путь, ведущий к твор­ческому перевоплощению актера в образ, Ю. А. Стромов ориентируется на формулу, вы­ражающую диалектику этого процесса и ро­дившуюся в недрах вахтанговской школы: стать другим, оставаясь самим собой.

Автор показывает закономерность исполь­зования двух путей, ведущих к образу: «от себя к образу» и «от образа к себе», другими словами — «от внутреннего к внешнему» и «от внешнего к внутреннему». Оба пути охаракте­ризованы им с большой полнотой и ясностью. Третий путь, состоящий в одновременном ис­пользовании двух первых, когда «туннель» между актером и образом как бы роется с двух сторон, автор защищает как самый про­дуктивный и делает это с большой убедитель­ностью.

Существенным достоинством книги явля­ется подробное описание методики, призван­ной практически познакомить учащихся с за­кономерностями процесса творческого перево­площения актера в образ и воспитать в них необходимые для этого качества и способно­сти. Разделы «Наблюдения», «Профессио­нальные навыки людей» и «Этюды к образу» с особенной тщательностью разработаны в Щукинском училище, что во многом опреде­ляет общепризнанные успехи этой школы в деле воспитания полноценных мастеров актер­ского искусства. Ознакомление с этой методи­кой педагогов других учебных заведений, ре­жиссеров народных театров и руководителей коллективов театральной самодеятельности нам кажется весьма желательным и полезным.

В целом книга Ю. А. Стромова является существенным вкладом в ту часть театроведческой литературы, которая непосредственно отвечает потребностям сегодняшнего дня и способна активно содействовать дальнейшему развитию театрального искусства.

**Б. Е. Захава,**

народный артист СССР,

доктор искусствоведения,

профессор.

***Глава первая***

***ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ И ЕЕ РЕШЕНИЕ***

***В ПРАКТИКЕ***

***СЕГОДНЯШНЕГО***

***ТЕАТРА***

Театральному училищу имени Б. В. Щукина при Государствен­ном театре им. Евг. Вахтангова свыше шестидесяти лет. За годы своего существования училище воспитало несколько поколений ма­стеров советского театра и кино. Они работают не только в стенах театра Вахтангова, который целиком состоит из выпускников учи­лища, но и во многих других театрах нашей страны. Как и всякое творческое учебное заведение, училище Щукина имеет свое ориги­нальное художественное лицо. В основе его индивидуальности вахтанговские принципы театрального искусства.

Вахтангов — один из самых выдающихся учеников Станислав­ского, активный продолжатель его дела. Вахтангов стремился най­ти наиболее яркую и современную форму выражения великой прав­ды, которую с такой силой утверждали Станиславский и его пред­шественники в театральном искусстве.

Одним из лучших учеников Вахтангова был Б. В. Щукин. Он глубже, чем кто-либо, реализовал вахтанговские принципы в своем творчестве. Так, провозглашенный Вахтанговым принцип народно­сти искусства стал законом творчества Щукина. Со смертью П. В. Щукина «щукинское» в искусстве не умерло. Оно нашло свое продолжение в театральном училище, носящем его имя.

Данная работа не ставит перед собой цели раскрыть своеобра­зие творческого метода Щукинского училища в полном объеме. Мы коснемся лишь одного, но чрезвычайно существенного раздела, но­сящего название «Сценические упражнения и этюды по наблюде­нию жизни» (1-й семестр второго года обучения). Именно с этого этапа мы наиболее близко начинаем подходить к проблеме созда­ния сценического образа.

Конечным этапом творческого процесса в актерском искусстве является создание сценического образа через органическое творческое перевоплощение актера и этот образ.

Пути к созданию образа непросты, разгаданы не до конца, и споры о них продолжаются поныне. Более того, в настоящее время эта проблема приобретает все большую остроту, так как современ­ный театр все активнее ощущает необходимость борьбы с безоб­разностью. С безобразностью, которая в одинаковой степени по­рождена и стремлением к унылому правдоподобию, донятому как типажное сходство, и подменой системы образов «игранием образочков». Где же лежит путь к искусству, сильному своей образно­стью, путь к сценическому образу? Вопрос этот осложняется тем, что понятие «сценический образ»—понятие динамичное, диалекти­ческое, не застывшее раз и навсегда.

Вероятно, каждому историческому периоду в жизни театра свойственна своя дефиниция сценического образа. Меняется вре­мя — меняется и понимание структуры образа. Явление это про­грессивное, ибо происходит непрерывное углубление понятия «об­раз». Было время, когда слово и голосовое его выражение явля­лось основой образа. Относительно тембра голоса существовали .актерские стереотипы. К примеру, низким голосом актер подчер­кивал мужественность образа, его уверенность в себе, важность и величавость. После Щепкина внимание актера сосредоточилось на внутренней сущности образа. Но и в этот период были увлечения то эмоциональной, чувственной стороной образа, то — и это было уже в недалеком прошлом — делался акцент на внешне характерной стороне.

Теперь сущность образа отличается большей насыщенностью мыслью, почти полным отсутствием внешней характерности, пре­дельным приближением образа к актеру-исполнителю, глубоким проникновением личности в сценический образ. Духовное богат­ство «я» актера приобрело решающее значение. Но, вероятно, именно эти модификации в определении образа выдвинули ряд но­вых проблем в поисках путей к перевоплощению, выявив новые опасности и новые ошибки, наносящие нашему театральному ис­кусству вред ничуть не меньший, чем ошибки прошлого.

Одной из наиболее существенных для сегодняшнего театра про­блем является проблема создания яркого сценического образа при новых акцентах: при требовании необычайной достоверности, при сдержанности в использовании внешних изобразительных средств, при увеличившемся внимании к внутренней жизни героя.

Поиски органики, поиски точных внутренних мотивировок по­ступков требуют использования методики, апеллирующей к акте­ру, рассчитывающей на самое активное включение актерского «я» в репетиционный процесс. Актеру следует иметь в виду закон, уста­новленный советским психологом С. Л. Рубинштейном и утвер­ждающий, что при любых психических явлениях личность выступает как воедино связанная совокупность внутренних условий, че­рез которые преломляются все внешние воздействия.

Большое распространение получают этюды самого разнообраз­ного характера, позволяющие активизировать личное отношение актера к происходящему.

Наиболее популярен в современной актерской практике ход к образу «от себя». Сторонники другого пути — «от образа» — обви­няют своих противников в снижении требований к актерской техни­ке, однообразии, отсутствии яркости и т. д.

Нам кажется, что часто представители крайних точек зрения совершают одну и ту же ошибку. Они останавливаются в первой точке своего пути: в одном случае это актерское «я», во втором случае —«образ», который в этой ситуации может быть изображен только внешне. Но опасности второго варианта сегодня менее страшны, так как они легче обнаруживаются. Кино и телевидение сделали неприемлемым грубый наигрыш, потребовали от актера большей тонкости исполнительского мастерства. А вот первый слу­чай несколько сложнее. Сторонники пути «от себя» ссылаются на К. С. Станиславского, который говорил: «„Я", именно ,,я'' и преж­де всего „я" должен, благодаря „если бы", погрузиться в обстоя­тельства пьесы». Большинство актеров это и делают. А о том, что Станиславский считал это первым, но далеко не окончательным этапом в работе над ролью, забывают. Между тем поминание ро­ли под себя, под свою актерскую индивидуальность не может не беспокоить. И не случайно это волнует многих мастеров советского театра, принадлежащих к разным поколениям, к разным направ­лениям в театре. «Если актер остановился на „я" в предлагаемых обстоятельствах и дальше не идет, подгоняя все под свое „я", — это беда театра»1, — пишет Г. А. Товстоногов,

Р. Н. Симонов считал, что важна не только правдивость актера на сцене, — вопросы создания образа, характера приобретают не­обычайную остроту, как и способность актера к перевоплощению2.

Весь свой темперамент отдавал борьбе с безобразностью Алек­сей Дмитриевич Попов, считая, что «главное, о чем сейчас необхо­димо серьезно задуматься, — это о пренебрежении к эмоциональ­ной и образной стороне сценического искусства, которое лришло за последние годы на сцену... Если только попытаться сейчас опреде­лить слабое звено в нашей актерской и режиссерской практике, то я бы определил его как безобразье»3.

Об этом же говорил « П. Марков: «Принцип „идти от себя" зачастую понимается чрезвычайно примитивно, и некоторые акте­ры, добиваясь естественности и правдивости на сцене, остаются только самими собой в предлагаемых обстоятельствах, а не ставят

**1 Товстоногов Г. А. О профессии режиссера, изд. 2. М., 1967, с. 245.**

**2 См.: Симонов Р. Н. О театрах «переживания» и «представления». «Театр», 1956, № 8, с. 57—61.**

**8 «Проблема образа в сценическом творчестве». Материалы занятий твор­ческой лаборатории нар. артиста СССР А. Д. Попова, вып. I. М., 1959, с. 45.**

перед собой задачи стать другим человеком, перевоплотиться в то­го, кого играют»'.

Это же беспокоит и известного актера театра и кино Сергея Юрского, который написал очень интересную статью «Зритель — друг и оппонент». Статья заставляет о многом подумать, со многи­ми ее положениями с радостью соглашаешься. Так, Юрский пишет: «Но несмотря на то что многим кажется, будто сейчас я не ощу­щаю никакого расстояния между тем, что я в жизни, и моими ге­роями, это расстояние всегда есть».

И далее: «Нет, чисто театральный момент внутреннего *пере­воплощения* мне дорог, и я от него не намерен отрекаться, пусть хоть в тысячу труб провозглашается, что „интеллектуальный" ак­тер во имя своего интеллекта *не должен прибегать к перевопло­щению».*

«Прежде всего, если я играю роль „от себя", — продолжает С. Юрский,— мне тотчас же вспоминается, что я — юрист с выс­шим образованием и напрасно не работаю по своей специальнос­ти. В самом деле, зачем в таком случае я выходил на сцену? Не­ужели ради еще одной встречи зрителей с актером Юрским? Пол­ная .нелепость!..» **2**.

К сожалению, многие режиссеры довольствуются типажным принципом создания спектакля или фильма. Ищется типажно под­ходящий актер (лучше с обычными данными, чтобы не выделялся, был «как в жизни»), и ему предлагается - совершать те или иные поступки. Кто из современных кинорежиссеров будет снимать в роли старика молодого человека? Дело здесь не в сложности изобра­жения физической старости, а в сложности создания образа. Зачем это делать? Это «хлопотно». Можно просто взять доподлинного старика и снять его.

Несомненен урон, наносимый театру теми, кто сводит сложный процесс создания художественного образа к типажному сходству, к ученическому правдоподобию.

Но время выдвигает и еще одну проблему — проблему соотно­шения личности актера и автора. На первый взгляд это может по­казаться парадоксальным. Казалось бы, дело обстоит очень просто: чем крупнее масштаб личности актера, тем лучше, так как масш­таб личности художника определяет масштаб его творчества. Спра­ведливо пишет режиссер А. А. Гончаров: «Слияние актера с геро­ем, глубочайшее проникновение личности в сценический персонаж я бы назвал эффектом присутствия человека-артиста в художест­венном произведении... Духовное богатство собственного „я" акте­ра — вот что приобретает все большее значение» 3.

Но театр — искусство коллективное. И драматургия занимает в этом искусстве определяющее место. К сожалению, мы все чаща

**1 См. в кн.: Толчанов И. Мои роли. Предисловие П. Маркова. М.,1961, с. 4.**

**2 Юрский С. Зритель — друг и оппонент. — «Литературная газета», 5 апреля 1969 г. (Курсив наш. — *Ю. С.)***

**3 Гончаров А. С художника спросится. — «Литературная газета», 24 ноября 1971 г.**

сталкиваемся с забвением этого положения, наблюдая спектакли, которые являются лишь поводом для тех или иных деклараций ре­жиссера или актера.

С одной стороны, нас не может устраивать актер, лишенный глубоких мыслей, не задумывающийся над действительностью; с другой стороны, мы не хотим терять многообразия авторских мыслей и чувств, подчиняя их одной, пусть страстной, идее. Увле­чение актера собой, своими личными мыслями, своей индивидуаль­ностью в отрыве от замысла автора приводит — и особенно это чувствуется в последнее время — к обеднению театра, к неверному крену в сценическом образе.

О взаимоотношениях актера и образа метко сказал М. Н. Кед­ров: «Происходит перевоплощение образа в актера».

Мы говорим сейчас не о собственном прочтении — обязательном условии подлинного творчества. Мы говорим о другом: правомерна ли замена художественного образа присутствием на сцене актера-личности, несущего свои мысли, раскрывающего свою тему, но игнорирующего замысел автора?

Казалось бы, эти вопросы не должны сегодня даже задаваться. Всем ясно, что большое значение в творчестве актера имеет его исходная позиция: «Я стремлюсь создать сценический образ, *за­данный автором.* Это значит, что авторский замысел для меня, ак­тера, является непреложным законом». В каждом произведении есть главное, что заставило писателя создать то или иное произ­ведение. Это его сверхзадача. У актера тоже есть его собственная сверхзадача — те идеалы, за которые он борется. Актер должен, увлекаясь замыслом автора, оплодотворить образ своей темой, он должен своим отношением, своей точкой зрения на жизнь помочь рождению образа.

Но на практике все оказывается гораздо сложнее, чем в теории. Об этом говорит даже деятельность таких педагогов, как К. С. Ста­ниславский. Б. Е. Захава в книге «Современники» приводит адре­сованное ему письмо В. И. Немировича-Данченко. Нам хочется привести его почти целиком, так как оно очень точно раскрывает суть данного вопроса:

«Ведь в этом же всегда был мой коренной спор с Константином Сергеевичем с первых шагов его системы! Еще недавно при репетициях „Страха" снова вспомнили, как на одном показе Пер­вой студии, тогда еще на Скобелевской площади, я и Константин Сергеевич на час задержали продолжение показа в горячем споре об игре Сухачевой в „Хористке" Чехова.

Студийка Сухачева так искренно и глубоко играла роль жены, так ее становилось жалко, что акценты, поставленные Чеховым, в этом показе были изменены. Согласно мнению Чехова, симпатии читателя должны были быть на стороне хористки, а не жены.

,,Но ведь чувства у нее живые", — настаивал Константин Сергеевич.

„Может быть, — отвечал я, — но это не Чехов, и потому *эти* ее живые чувства здесь убивают *все".*

И сколько-сколько раз поднимались такие споры, когда я ста­вил на вид общее мировоззрение *автора,* освещение действующего лица и его переживаний *идейным фокусом пьесы,* наконец, *стиль—* элемент при постановке такой огромной важности. А уж что актер живет на сцене „двойственной" жизнью, это я столько раз говорил! Или что переживания Мити Карамазова и Леонидова *в роли* Мити Карамазова никогда, *ни на один миг,* не могут быть *тождественны* уже потому, что в переживаниях Леонидова есть радость представ­ления, чувство публики и т. д. и т. д.»'

Как бы продолжая эти мысли В. И. Немировича-Данченко, А. Д. Попов писал, что на подступах к главной цели — перевопло­щению актера в образ — стоит задача раскрытия лица автора, без чего невозможно раскрытие характера его персонажей и задач в целом. Если я, актер, раскрываю *себя* в данном произведении, мне необязателен сценический образ, не обязательно перевоплощение; если я раскрываю *идеи и мысли автора,* то мне нужно создать другого, чем я сам, человека, и здесь без перевоплощения не обой­тись. Перевоплощение в образ предполагает диалектическое слия­ние замысленного персонажа с психофизическим материалом актера.

Понятие «от автора» Немирович-Данченко толковал очень ши­роко. Он говорил, что все определяется и диктуется не только дан­ным персонажем, произносящим данный текст, а всем творчеством писателя. Исходя из всего творчества писателя должна решаться сверхзадача спектакля.

Михаил Чехов в известном разговоре со Станиславским в Бер­лине (1928 год) тоже затрагивал этот вопрос. Он считал, что душа актера недостаточно богата и глубока в сравнении с теми образа­ми, которые ему приходится играть, — образами, посылаемыми в мир фантазией художника. Долг актера — стать «инструментом об­раза для передачи его жизни зрителям, как это видит драматург».

Но для того чтобы создать характер, требуется вложить в него свое понимание автора, свое понимание действительности, изобра­женной автором, свое отношение к сегодняшней действительности. Следовательно, нужны богатство наблюдений, ассоциаций, эмоций, глубина и тонкость понимания как жизни, так и произведения, отражающего эту жизнь. Нужно умение ощущать масштабы явле­ний, их закономерность, связи, корни.

Но ведь именно эти свойства определяют глубину и богатство человеческой личности. Так, может быть, неверна существующая тенденция противопоставлять создание сценического образа, вер­ность авторскому замыслу — стремлению актера раскрыть себя? Может быть, значительно плодотворнее поискать пути единого ре­шения этих двух задач, добиваясь неразрывности этих двух про­цессов, добиваясь воспитания, формирования и раскрытия лично­сти актера на материале, данном нам автором?

Это — одна из существеннейших задач современной методоло­гии сценического искусства, так как только на этом пути возможно

**1 3ахава Б. Е. Современники. М., 1969, с. 65.**

подлинное обогащение театра. Ведь автор на сцене не существует сам по себе. Он зависит от того, как понял его актер, театр, ре­жиссер.

Отсюда следует, что личность художника определяет ракурс подхода к автору, степень проникновения в его характер, в особен­ности его мировоззрения, в особенности его стилистики.

Опираясь на автора, актер создает «свой» образ. Все психиче­ские проявления актера находятся в тесной связи с характером, созданным драматургом; они взаимообусловлены, проникнуты единым масштабом оценок. Однако только в актерском исполнении возникает зримый, цельный образ. И естественно, что в нем очень многое —от самого актера. Иногда это хорошо, так как серьезные размышления актера о жизни, эмоциональность его отношения к жизни и к пьесе делают образ богаче и тоньше, помогая созданию невидимых связей между залом и сценой. Иногда это плохо, так как актер приносит на сцену свое человеческое равнодушие, узость своего понимания жизни.

Следовательно, на современном этапе развития театра с необы­чайной остротой встает задача формирования и раскрытия актера, его индивидуальности, и это раскрытие должно произойти в про­цессе создания сценического образа, находящегося в стройной си­стеме авторского мира, живущего по его законам, в его «стили­стике».

Для того чтобы сделать хотя бы некоторые шаги в этом направ­лении, нужно выяснить, во-первых, что такое «перевоплощение», так как множество споров вокруг этого понятия вызваны разным пониманием его; во-вторых, что может способствовать перевопло­щению, но не всегда используется в сегодняшней практике.

Переходя к вопросу, что такое перевоплощение, необходимо ого­ворить, что личность советского актера определяется его высокими идейными устремлениями, гуманистической направленностью его творчества, желанием своим искусствам служить великим идеалам. Марксистско-ленинская эстетика всегда имела в виду именно такое понимание личности художника.

***ЧТО ТАКОЕ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ***

В основе требований русской реалистической школы, созданной Щепкиным и Гоголем, лучшими актерами Малого театра, гением Станиславского и его учеников, лежит прежде всего чувство прав­ды. Актер русской школы не может «изображать» — он должен *жить* в образе, затрачивая при этом на каждом спектакле и на каждой репетиции свои чувства, свои физические и духовные силы. Но эта же школа требует от актера точного понимания, что такое перевоплощение в образ на основе переживания.

Многие сегодняшние разногласия—свидетельство непонима­ния (вернее, понимания каждым по-своему) термина «перевопло­щение». Как только ни расшифровывается этот термин! И как «способность актера», и как «творческая основа», и как «отличи­тельная особенность». Говорят, что перевоплощение — это «прин­цип», что это — «мера». Говорят, что может быть «полное» и «не­полное», «истинное» и «неистинное» перевоплощение. Подразуме­вают под перевоплощением степень насыщения сценического образа внешней характерностью. Утверждают, что перевоплоще­ние — это способ существования, мышления в сценическом обра­зе и т. д. и т. п.

А вот интересное толкование слова «воплощаться» из словаря Даля (слова «перевоплощаться» у него нет): «принимать на себя плоть». Иными словами — меняться, оставаясь самим собой.

Перевоплощение — это, на мой взгляд, момент диалектического скачка, когда актер-творец становится актером-образом. Накапли­вая необходимые для образа качества, актер вдруг, в какой-то необъяснимый момент, делается другим. Он по-другому думает, действует, живет. Вот этот Рубикон, этот момент и можно назвать «перевоплощением». А дальше живет на сцене сценический об­раз— явление тоже очень *сложное* и диалектичное.

К перевоплощению актер идет сознательно, но приходит оно подсознательно. Я бы сравнил перевоплощение, вернее момент его прихода, с вдохновением. Человек властен подготовить приход вдохновения, вызвать же его непосредственно он не в силах.

Не может быть полного или неполного перевоплощения: или оно есть, или его нет. А говоря о полном или неполном перевопло­щении, подразумевают, очевидно, степень насыщения образа ха­рактерностью. Перевоплощение может быть и без видимого внеш­него изменения актера. Поэтому говорить о «видоизменении» пере­воплощения нельзя. Видоизменяется сценический образ. А это разные вещи. Способ 'существования в сценическом образе — это не перевоплощение, а реальная структура сценического образа.

Теперь о сценическом образе.

Сценический образ — это венец актерского труда, его цель. По­нятие сценического образа диалектически связано с понятием перевоплощения. Не может быть перевоплощения «в чистом ви­де», без сценического образа, поскольку образ не возникнет без перевоплощения. Возможно, я приведу не совсем научное сопоставление, но мне сценический образ представляется таким же на­чалом начал, как атом в материи или клетка в живом организме.

Структура сценического образа может быть разной. Она зави­сит от многих причин, и прежде всего от автора пьесы, от чувства современности у актера, режиссера, от зрителя, от жанра.

Сценический образ — это новый живой характер, который рож­дается в результате сложного соединения, переплетения качеств персонажа, его характерности и личности актера-творца, его жиз­ненной сверхзадачи, в результате слияния сверхзадачи автора со сверхзадачей режиссера — и все это в восприятии зрителя, в его оценке спектакля.

Все эти компоненты находятся во внутреннем движении. Мо­жет быть так, что внимание исполнителя обращено на внутренний характер образа, а его внешнее выявление почти ничем не отлича­ется от характерности самого актера-творца, и все же мы вправе говорить, что сценический образ создан. А если, по заключению актера и режиссера, для сценического образа требуется яркая внешняя характерность, иная, нежели характерность самого ак­тера, то это тоже может привести к созданию сценического обра­за. Конечно, если в обоих случаях будет соблюдена формула: стать другим, оставаясь самим собой.

Эти же рассуждения относятся и к тому случаю, когда актер-исполнитель, его жизненная сверхзадача в структуре сценического образа занимает доминирующее место.

Такая постановка вопроса дает возможность широко варьиро­вать строение сценического образа, применяя его к требованиям современности.

В каком же направлении в ближайшем будущем будет разви­ваться структура сценического образа? Ответить на такой вопрос с исчерпывающей точностью, вероятно, никто не сможет. Но во многом подводят к его решению работы Г. А. Товстоногова. Он пи­шет: «Между актером и образом остается некий зазор, который помогает тончайшим образом (а в искусстве мы имеем дело всегда с тончайшим, с оттенком, — и в нем именно фокус), не нарушая внутренней логики образа, не разрушая органику, подчеркнуть мысль, *оттенить отношение.* Да, не надо пугаться, — отношение актера к образу»**1.**

Используется только театру присущая связь: актер — зри­тель— актер. Принцип такого построения сценического образа, найденный еще Е. Б. Вахтанговым для «Принцессы Турандот», переосмыслен для театрального драматического искусства сегод­ня. Значит, новое надо искать не в разрушении сценического об­раза, не в пренебрежении к перевоплощению, а в самой структу­ре сценического образа. Новое — в способе актерского существо­вания в сценическом образе, о чем говорит Г. А. Товстоногов.

И так, цель актера – создание сценического образа. Чтобы прийти к ней, актер должен преодолеть своеобразный барьер – миг перевоплощения. Только после этого можно заключить, что он достиг своей цели – создал новый живой человеческий характер.

Мы можем и должны изучать способы, ведущие актера к моменту перевоплощения. Наша задача—подготовить, обеспечить его приход. Поэтому все внимание актера, все его помыслы дол­жны быть обращены на изучение путей, ведущих к перевоплощению. По существу, вся система Станиславского направлена на решение этой задачи.

**1. Товстоногов Г. Круг мыслей. Л., 1972, с. 122.**

**ПУТИ К ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЮ.**

**ХАРАКТЕР И ХАРАКТЕРНОСТЬ.**

**ВИДЕНИЕ. ЗРИТЕЛЬНЫЙ ОБРАЗ**

Актер получил роль. С одной стороны, перед ним образ, создан­ный драматургом, с данным ему характером; с другой — он сам, актер, создатель роли, со своим собственным внутренним миром. В результате на сцене должен появиться диалектический сплав первого и второго. Каков же путь создания этого сплава?

Актер, разбирая логику действия роли и стараясь сделать её своей, погружает себя в сценические обстоятельства пьесы, устанавливает отношение к месту действия и к своим партнерам, находит необходимую характерность и начинает действовать согласно указаниям автора от своего собственного имени. При этом он переводит себя, свою жизненную позицию, свое понимание окружающей действительности, логику своего поведения на линию логики поведения замышляемого персонажа.

В процессе"творчества актер выращивает в самом себе требуемые качества души будущего образа. Он «высвечивает» одни стороны своего характера и «затемняет» другие. В итоге он становится другим, оставаясь при этом самим собой.

Сопоставляя логику поведения себя и «его» — своего будущего образа, актер стремится найти точки их соприкосновения. Ведь актер-человек испытывал в той или иной степени — в жизни или в воображении — все оттенки человеческих чувств. Если он даже не испытал, предположим, чувства радости от победы на каких-либо спортивных соревнованиях, то он, несомненно, испытал сход­ное чувство радостного удовлетворения, например, от того, что прошел сложный конкурс и поступил в театральное училище. Вос­создав в своей памяти радость поступления, он должен как бы положить ее на место радости от успеха в соревновании.

Если все же для актера какое-то качество не является домини­рующей чертой характера, а образ обладает именно этим качест­вом, то актер, опираясь на свою фантазию, выращивая в себе эту черту, может восполнить недостающее качество характера.

Несложно ответить и на такой вопрос: как быть в тех случаях, •когда актер не может поставить себя на место действующего лица и относиться к партнерам согласно требованиям автора? Все мы знаем, что в этих случаях нужно с помощью «если бы» Станислав­ского изменить свое отношение к обстоятельствам и к партнерам. Надо задать себе вопрос: как бы я поступил в таком-то конкрет­ном жизненном случае, если бы, предположим, с детства был из­балован родителями, не привык преодолевать трудности? И, со­гласно уже измененной логике, действовать, руководствуясь ав­торским замыслом. Этот момент является самым существенным для решения интересующей нас проблемы.

Возникает перемена отношений. Что это такое? Я отношусь к своему партнеру как, скажем, к старому другу. Что это значит, какой процесс во мне при этом происходит? Я вспоминаю реально существующего или прежде существовавшего друга и мое отноше­ние к нему. Вспоминаю, что при встрече с ним я, предположим, пожал руку и обнял его. Вспоминаю чувства и мысли, которые возникли у меня в этот момент. Эти чувства, мысли и действия я и отношу к «сценическому» другу. В результате у меня постепенно появляется вера в то, что это не просто мой партнер, а близкий мне человек, друг.

Меняя свое отношение к окружающей обстановке и к своим партнерам, актер начинает и поступать иначе. А так как характер человека выявляется в его поступках, то, изменяя поступки, актер изменяет и свой характер. Создавать роль – это значит прежде всего менять отношения, нужнее для роли. Сценический образ – это моё (актера) видоизмененное отношение к миру.

В реальной жизни, действуя в различных жизненных ситуациях, сталкиваясь с незнакомыми людьми, человек меняется, становит­ся как бы другим. Существует тип людей, которые, преображаясь, подражают какому-то знакомому человеку. К примеру, находясь в какой-либо ответственной ситуации (в незнакомой аудитории, компании, у начальства), эти люди робеют, боятся быть самими собой и начинают бессознательно подражать поведению старшего брата, знакомого, друга — кого-то, кто в жизни более самостояте­лен, чем они сами.

Известный психолог Т. Шибутани подметил: «...способность че­ловека эффективно участвовать в согласованных действиях (жить в обществе) зависит от его способности становиться в воображе­нии различными людьми. Интересно, что, когда субъектам, находящимся в гипнотическом трансе, давалось задание стать кем-то другим, они часто принимали роли своих знакомых. Одна женщина, например, играла роль приятельницы, которой она очень

завидовала» **1.**

Многообразие заложено в. самой природе человека. Вот как об этом говорит один из персонажей пьесы Пиранделло: «Каждый из нас напрасно воображает себя „одним", неизменно единым, цель­ным, — в то время как в нас „сто", „тысяча" и больше видимостей... словом, столько, сколько их в нас заложено. В каждом из нас си­дит способность с одним 'быть одним, а с другим — другим!»2

Т. Шибутани как бы продолжает эту мысль. Он пишет: «Участ­вуя в коллективных действиях, каждый человек должен приспо­сабливаться (интуитивно) к требованиям окружающих. Он вы­нужден подавлять некоторые свои импульсы или направлять их по другим каналам»**3**.

Поведение человека зависит от тех требований, которые нала» гают на него окружающие его люди. Согласно этим требованиям он и действует. Меняется окружение — меняется и поведение че­ловека. При этом одни люди меняются разительно, как бы наде­вают маску другого человека, другие — «чуть-чуть».

**1 Шибутани Т. Социальная психология. М., 1969, с. 123.**

**2 Пиранделло Луиджи. Пьесы. М., 1960, с. 370.**

**8 Шибутани Т. Социальная психология. М., 1969, с. 57.**

Вот это-то свойство изменчивости человека и лежит в основе творческого перевоплощения актера. В жизни оно «неуправляе­мо»: мы не думаем, какими мы будем в тех или иных обстоятель­ствах; работая же над ролью, мы сознательно подводим себя к моменту перевоплощения.

Станиславский, используя это свойство человека, толкает акте­ра на путь поисков в самом себе творческих сил, способных созда­вать разнообразные сценические характеры. Это и есть процесс перевоплощения актера — выращивание и воспитание в самом себе необходимых для создаваемого образа элементов, скрытых в душе творящего. Следовательно, воспитание актера—это воспитание в нем умения тренировать свою способность меняться, оставаясь самим собой. Но это значит, что мы с первых шагов воспитания актера должны искать пути к решению сложной задачи создания образа.

Так, размышляя о путях к перевоплощению, мы неизбежно снова приходим к таким понятиям, как «характер» и «характерность». Последнее употребляется сейчас чаще всего со знаком «минус». Это довольно естественно, так как характерность легче имитируется, чем характер, и часто вместо того чтобы раскрывать характер, она только условно обозначает его, превращаясь в штамп. Штампом мы называем поверхностное представление о том или ином явлении жизни, внешний прием, лишенный внутреннего, духовного содержания. По выражению Станиславского, штамп — это «актерский прием, потерявший всякую внутреннюю суть, его породившую» **1.**

Штамп был и остается сегодня главным признаком ремесла. Но со временем штампы меняются. Вчерашние штампы — грубый наигрыш, изображенчество, злоупотребление гримом — сегодня почти совсем исчезли со сцены. Станиславский пишет о штампах: «Так, например, военные „вообще" держатся -прямо, маршируют, вместо того чтобы ходить как все люди, шевелят плечами, чтобы играть эполетами, щелкают ногами, чтобы звенели шпоры, говорят и откашливаются громко, чтобы быть погрубее, и т. д. Крестьяне плюют, сморкаются на землю, ходят неуклюже, говорят коряво и с оканьем, утираются полой тулупа и т. д. Аристократ ходит всегда с цилиндром и в перчатках, носит монокль, говорит картаво и грассируя, любит играть -цепочкой от часов и ленточкой монокля и проч. и проч.»**2.**

Это все штампы прошлого, тех лет, когда играл на сцене сам Станиславский. Теперь военные «ходят как все люди», не шевелят плечами, чтобы играть эполетами,— их просто нет. Крестьяне стали очень похожи на городских людей, они не плюют на землю. Но штампы остаются. Как часто по сцене ходят похожие, как близнецы, старые колхозники типа деда Щукаря, пожилые начальники — обаятельные, неторопливо поглаживающие усы, покашливающие и журящие легкомысленных подчиненных...

**1Станиславский К. С. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1953 с 424**

**2Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3. М., 1955, с. 221**

Характерность в этих случаях подменяется раскрытие сути происхо­дящего. И часто внешние трюки, краски, приспособления уводят в сторону от главного.

В борьбе со штампом многие стали отрицать характерность. Прекрасным ответом сторонникам такой позиции являются слова А. Д. Попова: «Отход Станиславского от практической работы в театре и его увлечение педагогическими основами системы, работа в школе с молодежью заставили его сосредоточиться на первона­чальных педагогических предпосылках к творческому процессу. Педагогические цели заставляли его с сугубой осторожностью ста­вить перед молодыми исполнителями задачу перевоплощения в образ, дабы они — эти исполнители — не грешили „изображенчеством", внешней передачей характерности. Но не надо забывать, что сам Станиславский, как актер, через всю свою творческую биогра­фию пронес идею перевоплощения в образ. Он утверждал эту идею целой системой созданных им великолепных сценических ха­рактеров...» '.

Итак, характерность требует реабилитации. Но попробуем прежде всего достаточно точно определить, что такое «характер» и что такое «характерность».

Характер — совокупность наиболее устойчивых отличительных черт личности, проявляющихся в поступках человека, в его отно­шении к себе, к другим людям, к труду. Характер — внутренняя сущность человека, индивидуальный склад его мыслей и чувств. В понятие «характер» входит и темперамент человека.

Характер выражается в характерности. Характерность есть спо­соб выявления характера, его внешняя форма.

В теоретическом рассуждении мы часто для большей нагляд­ности отделяем характер от характерности. Но это разделение, конечно же, условно — тут налицо пример диалектического единства.

Характер и характерность взаимно влияют друг на друга, т. е. влияние это двустороннее. Но как при разговоре о форме и содер­жании мы признаем примат содержания, так и здесь мы признаем первенство за характером. И все же существует и обратное влияние. Вот почему сейчас, когда мы говорим о необходимости само­го пристального внимания к проблеме сценического образа, мы не можем отмахнуться от серьезного анализа того, что может дать нам характерность на пути к перевоплощению.

К. С. Станиславский писал: «Оказалось для него самого (Аркадия Николаевича. — *Ю. С.)* неожиданным, что почему-то одновременно с трюком с губой его тело, ноги, руки, шея, глаза и даже голос сами собой как-то изменили своему обычному состоянию и принимали соответствующую с укороченной губой и длинными зу­бами физическую характерность... Это делалось интуитивно». А почему? Да потому, что, «углубившись в себя и прислушиваясь к тому, что у него происходило внутри, Аркадий Николаевич

**1 См.: «Проблема образа в сценическом творчестве». Материалы занятий ла­боратории нар. артиста СССР А. Д.**

**Попова, вып. I. М., 1959, с. 9.**

заметил, что и в его психологии, помимо воли, произошел заметный сдвиг, в котором ему трудно было сразу разобраться». И дальше: «...внутренняя сторона переродилась от создавшегося внешнего образа, в соответствии с ним» *1.*

Физиолог П. В. Симонов утверждает, что нервные клетки го­ловного мозга и мышцы тела человека тесно связаны друг с дру­гом. Даже ничтожно мелкие импульсы в коре головного мозга человека откликаются в его мышцах. Но существует и обратная реакция: мышечная деятельность человека влияет на его психику. Этим, видимо, и объясняется влияние внешнего облика, поведения, манер человека на его внутреннее состояние, характерности — на характер.

Опора на характерность необходима всем типам актеров при создании сценического образа. Но наиболее застенчивым актерам, которые думают, что их человеческая индивидуальность несценична, она особенно необходима.

«—Образ, за который скрываешься, можно создать и без гри­ма. Нет, вы покажите мне от собственного имени свои черты, все равно какие, хорошие или дурные, но самые интимные, сокровен­ные, не скрываясь при этом за чужой образ. Решитесь вы на это? — приставал ко мне Торцов.

- Стыдно, — признался я, подумав.

- А если скроетесь за образ, тогда не будет стыдно?

- Тогда могу, — решил я.

- Вот видите! — обрадовался Торцов. — Здесь происходит то же, что и в настоящем маскараде...

Характерность — та же маска, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей»2.

Но нельзя забывать, что характерность сама по себе, не направ­ленная на поиски нужного сценического образа, только вредна. К- С. Станиславский сам предостерегал против такого неверного, поверхностного понимания характерности. Он говорил, что такая характерность не перевоплощает, а лишь выдает вас с головой и предоставляет вам повод к ломанию.

Могут спросить: неужели уж так ничего не изменилось по срав­нению с прошлыми годами в актерском перевоплощении? Измени­лось. Подход к сценическому образу благодаря принципу пере­воплощения в лучших работах современных актеров остался не­зыблемым, но изменилась «мера» употребления внешней харак­терности.

Если еще десять — двадцать лет назад, для того чтобы быть ближе к своему видению образа, актер накладывал на лицо «тон­ну» грима, речевая характерность была резкой, движения актера в образе были нередко ярко отличными от движений самого ак­тера в жизни, то теперь это все стало мягче, скромнее, свелось к

**1 Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3. М., 1955 с 204**

**2 Т а м же, с. 223—224.**

 «чуть-чуть». Так, грим почти исчез, остались только наклейки, да и их мало, речевая характерность стала едва уловима. Если рань­ше актер свое видение роли скорее гиперболизировал, то теперь он пользуется им мягко. Но сущность перевоплощения, повторяем, осталась той же.

Известно, что К. С. Станиславский в свое время предупреждал: «Нехарактерных ролей не существует». Он старался увести акте­ра от своего привычного «я» к образу. Об этом он не только пи­сал, но и в своей практике замечательного характерного актера утверждал это на сцене.

«Есть актеры и особенно актрисы (а теперь — и те и другие на­равне.— *Ю. С.),* которым не нужны ни характерность, ни пере­воплощение, потому что эти лица подгоняют всякую роль под себя и полагаются исключительно на обаяние своей человеческой лич­ности. Только на нем они строят свой успех. Без него они бессиль­ны, как Самсон без волос...

Зачем вам перевоплощение, раз от него вы будете хуже, чем вы сами в жизни? Вы больше любите себя в роли, чем роль в себе. Это ошибка... Полюбите р о л ь в себе»'.

Главную задачу актера Станиславский формулирует следую­щим образом: «...так как каждый артист должен создавать на сце­не образ, а не просто показывать себя самого зрителю, то пере­воплощение и характерность становятся необходимыми всем нам. Другими словами, все без исключения артисты — творцы обра­зов— должны перевоплощаться и быть характерными».

И еще: «Характерность при перевоплощении — великая вещь». «Ведь если нечго не сделать со своим "телом, голосом, манерой говорить, ходить, действовать, если не найти соответствующую об­разу характерность, то, пожалуй, не передашь жизни человеческо­го духа... Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, та­ким образом, проводит в зрительный зал 'невидимый внутренний, душевный рисунок роли... Но как и где добыть эту внешнюю фи­зическую характерность?.. Чаще всего, особенно у людей талант­ливых, внешнее воплощение и характерность создаваемого обра­за рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада души».

«А если не произойдет такой счастливой случайности? Как быть тогда?»— продолжает К. С, Станиславский. И отвечает: «...внешняя характерность может создаваться интуитивно, а также и чисто технически, механически, от простого внешнего трюка... Пусть каждый добывает эту внешнюю характерность из себя, от других, яз реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, рома­нов или от простого случая — все равно. Только при всех этих внешних исканиях не теряйте внутренне самого себя»2.

**1. Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 214, 215.**

**2. Т а м ж е, с. 224, 201, 202, 205.**

А что это означает: не теряйте самого себя? Это означает, что на сцене актер должен не изображать чувства, а жить ими. А так как жить можно только своими, а не чужими ощущениями и чув­ствами, то, значит, без затраты своих человеческих чувств и мыс­лей невозможно создать реалистический образ.

Но это уже относится и ко второму способу творческого пере­воплощения, на котором мы остановимся подробнее, так как дол­гие годы он считался порочным и всерьез не исследовался.

Чем больше мы думаем о том, что же определяет талант акте­ра, тем все более и более утверждаемся в мысли, что решающее значение имеют фантазия и воображение.

Воображение—способность человека воссоздавать в памяти образы прошлого (пережитого) опыта и сочетать или претворять их в новые образы; «воображать, фантазировать, мечтать означа­ет, прежде всего, смотреть, видеть внутренним зрением то, о чем думаешь»', то есть создавать видения внутреннего зрения.

В каждый момент своего участия в спектакле артист видит или то, что делается на сцене (внешнее зрение), или то, что про­исходит «внутри него» (внутреннее зрение). Пока длится сцени­ческое творчество актера, непрерывно тянется и кинолента его ви­дений жизни роли.

Если раньше видение, будучи в жизни хорошо известным явле­нием, все же считалось чисто психическим свойством человека, то теперь, благодаря научно-техническому прогрессу, стало возмож­ным зафиксировать видение на фотобумаге, т. е. воочию увидеть, что же оно собой представляет. П. В. Симонов пишет:

«Современная физиология убеждает, что мысленные образы, как и все остальные проявления высшей нервной деятельности че­ловека, отнюдь не чисто психические явления, лишенные эффек­тивности выражения.

Если предложить человеку мысленно представить какой-либо предмет, то световой луч от зеркальца, укрепленного на глазном яблоке, нарисует на фотобумаге контуры этого предмета...

Иными словами, когда мы зрительно представляем себе объ­ект, аппарат нашего глаза ведет себя так, как вел себя при рас­сматривании реального объекта»2.

Следовательно, при внутреннем видении актер не изображает, что он видит, скажем, яблоко, а действительно видит его — своим внутренним взором. Отсюда и возникает необычайная важность видений для работы по системе К. С. 'Станиславского.

Внутреннее видение создает внутри нас соответствующее на­строение. Оно оказывает воздействие на душу ,и вызывает соответ­ствующие переживания. Такова связь между видением и возник­новением чувств у человека.

П. В. Симонов подтверждает и эту мысль, высказывавшуюся К. С. Станиславским, с точки зрения современной физиологии:

**1. С т аниславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 83.**

**2. Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962, с. 85.**

 «Для того чтобы он (человек. — *Ю. С.)* замедлил или ускорил ритм своего сердца, словесные сигналы должны вызвать у него образ той жизненной ситуации, в которой обычно изменяется дея­тельность сердца» *1.*

*А* физическое самочувствие? Это тоже одна из сторон чувст­венного представления. Мы говорим в соответствии с заданной си­туацией: «В этой комнате безумно душно и жарко». Чтобы ска­зать это убедительно и столь же убедительно действовать (открыть окно, дверь, закрыть батарею и т. д.), мы должны благодаря фан­тазии вспомнить ощущение жары и духоты. А оно явится только после нашего представления картины, связанной с духотой и жа­рой, «оторую мы когда-то сами пережили. Это будут, скорее все­го, отрывочные, неясные и расплывчатые представления, но без них все равно не возникнет нужного физического самочувствия.

Подчинение непроизвольных реакций желанию человека зави­сит от непосредственных связей между второй сигнальной систе­мой и вегетативными реакциями организма. Связь эта может осу­ществляться через возникновение видений.

Но почему на коротком отрезке жизни образа мы необычайно высоко оцениваем роль видений, а когда дело касается создания этого образа, боимся, что видения вместо помощи принесут вред? Ведь, может быть, зрительное представление образа не подменит образ, а даст толчок к его .постижению. Оно толкнет актера на соответствующее действие, которое в свою очередь вызовет пере­живания. Александр Павлович Ленский говорил, что воображе­нием своим актер создает тот идеал, сходства с которым он будет стремиться достичь при воплощении и в котором нет ничего сход­ного с самим актером...

Итак, во время изучения роли, выстраивания логики действия у актера возникает зрительно-чувственное представление будуще­го сценического образа. Значение его в творческом процессе пере­воплощения для различных актерских индивидуальностей разное. Одни актеры почти не задумываются над результатом своего твор­чества, стараясь как можно глубже проникнуть в логику действий персонажа, ставя себя на его место; у других будущий образ, по­мимо их воли, зримо и ярко возникает перед мысленным взором и становится как бы маяком в их работе. Особенно большое значе­ние видение образа приобретает у тех актеров, которым трудно действовать на сцене по принципу: «я в предлагаемых обстоятель­ствах».

К. С. Станиславский в своих трудах неоднократно говорил о видении образа. Р. Н. Симонов считал, что момент перевоплоще­ния обязательно включает в себя видение образа: «Чем глубже я вижу и ощущаю своего героя, тем ярче и сильнее я стремлюсь передать свое понимание образа зрителю»2.

**1. Симонов П. В. Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М., 1962, с. 56.**

**2 Симонов Р. Н. О театрах «переживания» и «представления». «Театр», 1956, № 8, с. 61.**

В понятие «видение» входит не только зрительное впечатление. Нет, оно значительно шире. Станиславский включает в это поня­тие и слуховые, и вкусовые, и обонятельные, и осязательные, и мышечные ощущения, которые дополняют и обогащают образы зрительные.

Возможность предвидеть желанную роль, представить себе ре­зультат своей деятельности обостряет и усиливает способность актера отбирать из множества случайных впечатлений именно те, которые необходимы для решения поставленной им задачи. В кни­ге «Моя жизнь в искусстве» К. С. Станиславский пишет: «Я уви­дел внешний образ его (Паратова. — Ю. С.), и сразу все стало на свое место. Так я раздразнил дремавшую интуицию и с ее помощью ощупал образ»'.

Ф. И. Шаляпин в книге «Страницы моей жизни» рассказывает:

«Нужно было петь Мефистофеля в „Фаусте". Я сказал Мамон­тову, что роль Мефистофеля, как я играл ее до сих пор, не удов­летворяет меня. Я вижу этот образ иначе, в другом костюме и гриме, и я хотел бы отступить от театральной традиции. „Ради бога!—воскликнул Мамонтов. — Что именно хотите вы сделать?" Я объяснил ему. Мы отправились в магазин Аванцо, пересмотре­ли там все наличные изображения Мефистофеля, и я остановился на гравюре Каульбаха. Заказали костюм. В день спектакля я при­шел в театр рано, долго искал подходящий к костюму грим и, на­конец, почувствовал, что нашел нечто гармонирующее.

Явившись на сцену, я как бы нашел другого себя, свободного в движениях, чувствующего силу и красоту»2.

Думаю, что без зрительного видения образа Шаляпин здесь обойтись не мог. Образ, не целиком, не детально, а в каком-то его общем представлении, уже стоял перед его мысленным взором до начала новой работы над ним. Почему Шаляпин остановился на изображении Мефистофеля Каульбаха, а не на других? С чем он сравнивал, выбирая именно этот портрет? Конечно, с тем, что бы­ло предложено его видением. То же самое было и при выборе ко­стюма и грима.

Надо заметить, что видение будущего образа не бывает статич­ным, оно всегда существует в движении, в действии. Нам пред­ставляется, например, как наш будущий персонаж смеется, мы ви­дим его манеру смотреть, говорить, спорить и т. д., и все это — в движении, в каком-то куске жизни.

Конечно же, первое видение роли ни в какой мере нельзя счи­тать окончательным. Это только первый штрих. Предстоит боль­шая работа. Поэтому не надо бояться, что первоначальное виде­ние будет носить иногда характер умозрительный и находиться в плоскости привычных, а иногда и просто избитых представлений. Возникновение даже такого видения полезно. Оно даст возмож­ность актеру от чего-то отказаться, что-то менять. Важно, что тол­чок воображению дан.

**1 Станиславский К. С. Собр. соч., т. 1, с. 123.**

**2 Шаляпин Ф. И. Сборник, в 2-х т., т. 1. М., 1957, с. 143—144.**

Представляя себе действия будущего героя, актер-творец не •может при этом оставить спокойными свои собственные чувства: они начинают ответно вибрировать. Возникает процесс сопережи­вания.

Вот пример непосредственного жизненного сопереживания. Т. М. Шухмина-Щукина вспоминает рассказ Б. В. Щукина: «На улице произошел несчастный случай с человеком. Обычно мы смотрим на это с любопытством. Но артист должен интересовать­ся не только тем, какое выражение лица у пострадавшего, — он должен стараться *пережить* боль и отчаяние вместе с тем челове­ком, причем в той же степени, в какой переживает ее сам постра­давший, надо искренне сострадать (сопереживать) ему»'.

Аналогичный процесс происходит с актером, когда он думает о своей роли.

Возникновение чувств под влиянием видения проследил еще М. В. Ломоносов. Он говорил, что больше всего служат движению и возбуждению страстей живо представленные описания, которые «очень в чувства ударяют, а особливо как бы действительно в зре­нии изображаются».

Итак, зрительное представление, связанное со всеми органами чувств человека, — это не холодная фотография, возникающая пе­ред нашим внутренним взором, а яркая, действенная картина, воспламеняющая наши чувства.

Набирая материал для своего будущего образа, актер черпает его из реальной и воображаемой жизни, из наблюдений над са­мим собой и над другими, из книг, картин и т. д. Происходит тот же процесс, что и при поисках внешней характерности. Свой об­раз-эскиз актер погружает в предлагаемые сценические обстоя­тельства и начинает действовать, исходя из логики действия пер­сонажа. Делается это как во время ре/петиций самой пьесы, так и методом этюдов, где Персонаж (точнее, эскиз его), оказывается в обстоятельствах, не 'Предусмотренных автором. И, наконец, образ укрепляется и углубляется во время внерепетиционной работы — в сознании актера, когда он как бы задает вопросы себе-образу и в своей фантазии отвечает возникающими действиями персонажа. При этом в репетициях и этюдных пробах важно не копировать виденное в фантазии, а попробовать выполнить в действии заду­манный эпизод «через себя». Нельзя слепо следовать виденному в воображении поведению персонажа, надо действовать свободно, согласно тому, что как бы само собой получается на репетициях.

Так, углубляя, непрерывно обогащая образ, актер ведет его к намеченной цели, к совершенствованию и детальной отделке. К. С. Станиславский подтверждает возможность такого способа подхода к перевоплощению, называя его «особым видом процесса переживания». Константин Сергеевич пишет: «Одни актеры, как известно, создают себе в воображении предлагаемые.обстоя­тельства и доводят их до мельчайших подробностей. Они видят мысленно все то, что происходит в их воображаемой жизни.

**1 См.: Щукин Б. В. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1965, с. 61.**

Но есть и другие творческие типы актеров, которые видят не то, что вне их, не обстановку и предлагаемые обстоятельства, этот образ, который они изображают в соответствующей обстановке и предлагаемых обстоятельствах. Они видят его вне себя, смотрят на него и внешне копируют [его]... Если копирование внешнего, вне себя созданного образа является простой имитацией, передразни­ванием, представлением, то общая, взаимно и тесно связан­ная жизнь актера с образом представляет собой осо­бый вид процесса переживания, свойственный неко­торым творческим артистическим индивидуаль­ностям»1.

Ближе многих к пониманию «особого процесса переживания» бы­ли такие замечательные актеры, как Н. П. Хмелев и Б. В. Щукин.

Хмелев, как известно, был одним из блистательных и любимей­ших учеников Станиславского. М. О. Кнебель пишет о нем: «Вели­чайшим качеством актерской природы Хмелева было воображе­ние... Ему необходимо было увидеть человека, которого он будет играть. И это „увидеть" было процессом сложным и многосто­ронним»2.

По свидетельству Л. Малюгина, Хмелев говорил, что он идет *от внешнего видения* образа к его *внутреннему постижению.* При пер­вой читке пьесы он видел образ внешне почти во всех деталях: «...как он одет, как сидит, как ходит, разговаривает». В то же вре­мя после первой читки образ как бы стоял около него, но еще не был в нем. «Я смотрю на него, и он на меня смотрит, а потом я его забываю как бы на некоторое время, пока он не переходит в меня и я уже не становлюсь им»3.

Еще будучи учеником театральной школы, Хмелев написал мас­лом портрет штабс-капитана Снегирева (из «Братьев Карамазовых»),— это помогло ему в воплощении образа.

Итак, вначале у Хмелева возникало зрительное представление образа. Это зрительное представление, по свидетельству артистов и режиссеров, работавших с Хмелевым, покоилось, как правило, на жизненных ассоциациях. М. О. Кнебель продолжает:

«Идти при создании образа от себя, осознавать задачи, дейст­вия было для него работой нужной, но проходящей параллельно с какой-то другой работой, более интимной, внутренней., *Видение образа возникало у него чаще всего с самого начала.* Это не значит, что его сразу после читки пьесы осеняло счастье проникнове­ния в образ. Нет, подчас этот этап длился долго и бывал мучитель­ным. В течение этого времени ему было необходимо творческое пи­тание в самой различной форме. Картины, фотографии, рассказы о людях, чем-то похожих на того, которого ему придется играть. В такие периоды он напоминал птенца с открытым клювом — по­пискивал, ждал питания.

**1.Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 470—471. (Разрядка наша. — *Ю. С.)***

***2* Кнебель М. О. Вся жизнь. М., 1967, с. 323.**

**3МалюгинЛ. Хмелев. М., 1948, с. 13—14.**

Самым интересным было то, что, принимая творческий корм да­же из рук Станиславского и Немировича, он спокойно ждал, пока из глубин эмоциональной памяти не возникал человек, которого он знал и видел в жизни. Какой-то „свой знакомый". С момента, ког­да этот чем-то „похожий" человек возникал, начиналась работа. Хмелев начинал о нем подробно рассказывать — случаи из его жиз­ни, как он ходит, как разговаривает и т. д.; потом — изображать, рисовать его, вспоминал, какой костюм тот носил, как у него мял­ся воротник, какая у него манера речи

и т. д.

Теперь (только теперь! — *Ю. С.)* он уже с наслаждением раз­бирался в .пьесе и судьбе своего героя, был скрупулезно точен в определении действия, задач, взаимоотношений»1.

Все задачи, все действия разбирались исходя из видения буду­щего образа. Но при этом — что самое важное — Хмелев не пере­ставал переносить на себя и давать через себя все эмоции, действия и «хотения» образа.

Вот пример поисков образа Грозного в пьесе А. Н. Толстого «Трудные годы», как об этом рассказывает Кнебель: «Как всегда, ему необходимо было оттолкнуться от „натуры" (замечу, что под натурой был не обязательно точный образ, а скорее видение — про­образ): „Мне бы только оттолкнуться, а там дальше пойдет",-говорил он»2. Ощутив «натуру», будущий прообраз, Хмелев ставил Грозного — Хмелева в предлагаемые обстоятельства пьесы и за­давал вопросы не просто себе, Хмелеву: вот если бы была такая ситуация, как бы я поступил? — а прообразу, видению, решал зада­чи от его лица. Причем зримость образа играла важнейшую роль в этом процессе.

Таким образом, Н. П. Хмелев, как нам представляется, шел к роли, отталкиваясь одновременно как от себя, так и от зрительно­го представления будущего образа. В своем творчестве он, так же как Б. В. Щукин (да и многие замечательные актеры прошлого и настоящего), использовал оба способа перевоплощения одновре­менно.

Для Щукина, одного из лучших учеников Вахтангова, как и для Хмелева, зрительное представление будущего образа играло колоссальную роль. Достаточно вспомнить чудесные наброски-эс­кизы будущих своих образов, которые делал Б. В. Щукин на полях сценариев. В десятом номере журнала «Театр» за 1971 год сын Б. В. Щукина Георгий Борисович опубликовал интересную статью об отце. На страницах журнала представлены фотографии Щукина в ролях. Рядом с каждой фотографией помещены рисунки — эски­зы Бориса Васильевича к этим ролям. Фотографии осуществленных ролей и рисунки-эскизы поразительно схожи между собой.

Каждая роль Щукина не похожа на другую не только внутренне, но и внешне. Да, «тело» образа было для него далеко не безраз­лично.

**1. Кнебель М. О. Вся жизнь. М, 1967, с. 323.**

**2.Там же.**

О своем исполнении Булычева Б. В. Щукин писал: «Я играю немножко театрально. Ведь если только целиком играть свое, то тоже будет скучно... Вы играете образ, до которого вы поднимае­тесь, с которым вы вместе друг другу помогаете. Это развязывает вам руки, это и дает пищу вашей творческой фантазии, сообщает вам в образе иной темперамент — темперамент сценический, кото­рый должен отличаться от жизненного... Мне идти от себя — всег­да трудно. Мне всегда нужно чем-то прикрываться» **1** .

Здесь есть целый ряд необычайно важных моментов.

Для Щукина большое значение имеет то, что к иному образу приходится тянуться, подниматься до него, ибо тем самым актер развивает свои собственные мысли, чувства и темперамент. Вы мо­жете не достигнуть идеала, т. е. полного совмещения не произой­дет, но уже тенденция тяготения к идеалу чрезвычайно важна. В моменты подъема, мобилизации чувств на сцене актер может расширять свои эмоции, его поднимает сила искусства.

Вместе с тем без видения, предощущения будущего образа не­возможно до него подниматься. Значит, для того чтобы происхо­дил процесс обогащения, необходимо зрительное представление будущего образа. Вы помогаете образу своими горячими чувства­ми, мыслями (самыми благородными, какие только у вас есть), а образ помогает вам — он облагораживает вас как личность.

Щукин, как и Хмелев, прежде чем оказаться в предлагаемых обстоятельствах пьесы, должен был чем-то «прикрыться», т. е. должен был создать для себя зрительный эскиз будущего образа. Это видение питало его замысел, расширяло его сценический тем­перамент, давало ему творческую смелость. Представить же себя на месте действующего лица ему было трудно. Но это обстоятель­ство вовсе не исключало, а, наоборот, с большей страстью застав­ляло его отыскивать в самом себе, в сведем человеческом существе необходимые персонажу чувства и мысли.

После рассказа о Хмелеве и Щукине как об актерах, для кото­рых необходимо зрительное представление образа, вряд ли стоит спрашивать, какой же из двух способов подхода к творческому пе­ревоплощению более верный. В поисках сценического образа воз­можно использовать как тот, так и другой метод. Практически же наиболее естественный и продуктивный путь — их сочетание, их синтез, диалектическое единство. Как невозможно создать полно­ценный сценический образ, лишив его души и сердца актера, точно так же нельзя заставить актера хотя бы в подсознании не думать о результате своего труда, запретить ему иметь замысел будущего образа. Творческий труд человека — сложный процесс. Конечно же, окончательное решение не сразу рождается в воображении худож­ника, но, повторяем, исключить фантазию, образное мышление в процессе творчества — немыслимо.

**1. Щукин Б. В. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1965, с. 273, 279,**

Замысел роли складывается у актера не только под воздейст­вием его собственных зрительно-чувственных представлений, но также и вследствие влияния видений режиссера, художника, ком­позитора, партнеров.

Яркое мысленное представление окружающего мира и человече­ских характеров составляет предпосылку всякого художественного творчества. К. Паустовский в своей книге о писательском труде «Золотая роза» утверждает, что «существует своего рода закон воздействия писательского слова на читателя. Если писатель, ра­ботая, не видит за своими словами того, о чем пишет, то и чита­тель ничего не увидит за ними. Но если писатель хорошо видит то, о чем пишет, то самые простые, даже стертые слова приобретают новизну, действуя на читателя с разительной силой и вызывая у него те мысли, чувства и состояния, которые писатель хотел ему передать»'.

Известно, что, еще не зная ни фабулы, ни будущего построения романа, Тургенев уже «видел» своих героев. Он обычно начинал работу над романом с составления подробных биографических справок для каждого из персонажей. Из многочисленных художест­венных средств писатель предпочитал диалог и портрет, т. е. то, что дает возможность зримо, реально нарисовать образ.

Тургенев признавался, что действующих лиц своих прозаических произведений он определял как для пьесы: такой-то, столько-то лет, так одевается, походка такая-то...

0 своем видении будущих героев говорил Гёте: «Вдохновляющие нас образы являются перед нами, говоря: „мы здесь..."».

А. С. Пушкин писал:

И тут ко мне идет незримый рой гостей,

Знакомцы давние, плоды мечты моей,

И мысли в голове волнуются в отваге,

И рифмы легкие навстречу им бегут,

И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,

Минута — и стихи свободно потекут...

Иногда и музыканты во время творческого процесса «видят» воображаемых людей. Известный русский композитор А. И. Греча­нинов рассказывал, что ;многие персонажи его опер и романсов яв­лялись ему еще до того, как он приступал к работе. Например, прежде чем написать оперу «Добрыня Никитич», Гречанинов уви­дел образ своего героя — Добрыни. Композитор говорил, что часто различные люди вызывали в нем музыкальное ощущение2.

Таким образом, не только актеры, но и целый ряд писателей, композиторов и художников получает толчок для творческого про­цесса от видения своих героев, от зрительного их представления.

Перед нами стоит задача найти возможность наиболее эффек­тивно и плодотворно использовать самые различные педагогиче­ские ходы, пробуждая в актере стремление пойти по пути «от себя к образу» и вооружая его умением искать и «себя в роли».

**1.Паустовский К. Собр. соч., т. 2. М., 1958, с. 566.**

**2. Из воспоминаний моей бабушки, сестры композитора, урожденной Гречаниновой. — *Ю. С.***

***Глава вторая***

***ОТ УПРАЖНЕНИЙ –***

***К СЦЕНИЧЕСКОМУ ОБРАЗУ***

***(Принципы Щукинского училища в работе над образом***

Вся практика вахтанговской школы направлена на то, чтобы с первых шагов обучения актера соединить в неразрывное целое вос­питание личности, индивидуальности с овладением теми путями, которые помогают приблизить миг перевоплощения.

Знакомство учащихся с творческим перевоплощением начинает­ся, по существу, уже с первого курса. Здесь студенты учатся ста­вить *себя* в предлагаемые сценические обстоятельства, менять свое отношение к предлагаемым обстоятельствам, *к* партнерам. Хотя никаких требований в плане создания образа перед учащими­ся первого курса еще не ставится и даже, напротив, всякий отход студента от себя квалифицируется как недостаток, все же объек­тивно студенты уже на первом курсе делают шаги на пути к пере­воплощению, реализуя вторую часть формулы: «стать другим, ос­таваясь .самим собой».

На втором же году обучения студенты подходят к изучению первой части этой формулы, стараясь «стать другими». Педагоги стремятся дать им пока еще самые общие навыки по умению овладевать элементами характера и характерности как выражением внутренних особенностей человека.

В училище им. Щукина этот раздел второго года обучения (пер­вый семестр) носит название «Сценические упражнения и этюды по наблюдению жизни»; сюда входят подразделы: «Наблюдения», «Профессиональные навыки», «Этюды к образу (Работа над проза­ическими произведениями советских авторов на современную тему)».

Наличие этого раздела является одной из отличительных особенностей училища им. Щукина. Если на первом, третьем и четвер­том курсах всех театральных вузов страны ставятся в принципе од­ни и те же задачи, то первая половина второго курса Щукинского училища резко отличается от них. Училище им. Щукина и Театр Вахтангова считают прохождение этого раздела для будущих ак­теров обязательным. В сценических упражнениях студенты действуют в предлагае­мых обстоятельствах не только от своего лица — они приносят в этюд свое понимание психологии другого человека, разгадывая за небольшими бытовыми эпизодами судьбы людей, мотивы их пове­дения, характер конфликта и т. д. Сначала эти упражнения не под­нимаются выше зарисовок, откладывающихся в кладовой эмоцио­нальной памяти и позволяющих актеру конкретно-чувственно за­помнить какую-то жизненную ситуацию, ощущение, какой-то ха­рактер. Но постепенно упражнения подводят актера к умению раз­глядеть в жизненной ситуации проблему, найти свое отношение к ней, самостоятельно определить расстановку сил, суть характера.

Пожалуй, именно на этом этапе мы пытаемся перевести разго­вор о характерности, зрительном образе, видениях на язык кон­кретных упражнений, стремясь, чтобы наблюдения, профессио­нальные навыки способствовали умению угадывать характер за характерностью, т. е. выражать содержание в точно найденной форме. Другими словами, именно здесь реализуется необходи­мость воспитать актера таким образом, чтобы он с первых же ша­гов тяготел не только к познанию действительности, его окружаю­щей, но и к умению разгадывать автора, закономерности действи­тельности, созданной им, особенности мира, выстроенного им.

Поэтому уже в самых первых упражнениях, добиваясь личност­ного отношения к каждому поступку, каждому факту, мы пытаем­ся в то же время учить актера умению меняться в зависимости от предлагаемых обстоятельств, овладевать логикой самого актера. Именно здесь проходят студенты впервые путь, ведущий к перево­площению в другого человека.

Прежде чем перейти к анализу этого раздела обучения, необхо­димо остановиться еще на одном 'весьма существенном вопросе. Актерский курс состоит из разных индивидуальностей. Следова­тельно, до разработки стройной педагогической схемы надо понять, ^что это за индивидуальности ,и какого подхода к себе они требуют.

Мы выяснили, что подход актеров к творческому перевоплоще­нию по существу един, но одному типу актеров скорее свойствен­но отталкиваться в своей работе «от себя», зрительное представле­ние образа для них играет второстепенную роль, — другому трудно действовать сразу «от себя». Представив в своем воображении кон­туры будущего образа, им легче действовать от его имени. Вклю­чение же «от себя» своих чувств приходит в работу несколько позже.

К какому типу актеров относятся студенты, надо постараться определить с самых первых шагов. От этого будет зависеть плодо­творность 'Последующей работы.

Все начинается с экзаменов. Вот в комнату, где работает при­емная комиссия, входит молодой человек или девушка. Это — абитуриент. Он (или она) волнуется. Волнение искренне и глубоко. Профессия актера манит многих с детства. Тут все вместе: и завет­ная мечта быть таким, как любимый артист театра или кино, и стремление «побывать в шкуре» другого человека, насладиться его чувствами и поступками, и уже испытанная в школьной самодея­тельности радость пребывания на сцене под взглядами множества людей, и — порой — неосознанное тщеславие. Все это создает вол­нение... Молодой человек подходит к столу экзаменатора. Посмот­рим иа него. Он аккуратно одет и причесан, поведение при ответах комиссии отличается скромностью, воспитанностью. А вот входит другой, не похожий на первого, молодой человек. Держится он из­лишне уверенно, говорит с членами комиссии с оттенком покрови­тельства или наглости. Что это? Пришел поступать в актеры на­хал? Бывает и так, но — редко. Чаще внешняя удаль и безапелля­ционность молодого человека вызваны излишней застенчивостью. Как бы защищаясь, молодой человек бессознательно начинает ве­сти себя с не свойственной ему развязностью. Мы говорим: «он зажался». Стремясь защитить себя, юноша начинает подражать людям, которые на его глазах вели себя свободно в подобных или примерно подобных обстоятельствах.

Вот какой случай произошел с Иваном Николаевичем Берсене­вым. Замечательный актер И. Н. Берсенев, когда я его узнал, был уже почтенным человеком и пользовался глубоким уважением все­го коллектива театра. И вот однажды, в перерыве между репети­циями, в зрительный зал расхлябанной походкой вошел молодой человек. Он подощел к Берсеневу и заговорил с ним. Мы не слы­шали, о чем они говорили. По отрывочным фразам мы могли дога­даться, что молодой человек о чем-то просил Ивана Николаевича. При этом он размахивал руками, голос его звучал неестественно высоко. А в довершение всего он похлопал Берсенева по плечу. После этого удалился. Мы, молодые и старые актеры, замерли, увидев столь фамильярное отношение молодого человека к наше­му «грозному» руководителю. Когда молодой человек ушел, Бер­сенев подошел к нам и, улыбнувшись, сказал: «Вы видели, как он застенчив и как он волновался? Ему кажется, что так ведут себя взрослые, уверенные в себе люди».

Это уже не он, молодой человек, разговаривал со старшим, а другой, спрятавшись за которого легче вести беседу с членами приемной комиссии или с народным артистом СССР. Стремление «стать другим» здесь нашло свою уродливую форму. Но оно *есте­ственно* для человека, а это немаловажно в нашем исследовании.

И вот первокурсники учатся в нашей школе. Сначала, наблю­дая за ними, мы, педагоги, стараемся успокоить их, учим зани­маться на сцене делом и тем самым освобождаем их, стремимся, чтобы они оставались при этом самими собой. Но стремление к действию не от своего имени у некоторых студентов проявляется очень рано. Проследим за этим свойством на всех этапах занятий первого курса.

В Щукинском училище в самом начале обучения проводятся упражнения на ассоциации. Педагог произносит какие-нибудь сло­ва, а студенты рассказывают о тех видениях, которые у них непро­извольно возникают. Эти упражнения показывают, насколько сво­боден студент. При упоминании какого-нибудь предмета у некоторых студентов возникали в воображении не только видения окружающего мира, но и образы различных людей. Так, после про­изнесения слова «собака» один студент вспомнил дни своего дет­ства: елку, бабушку, которая что-то вязала и хитро при этом улы­балась про себя, собаку у ее ног. Образ старой женщины так ярко и выпукло был им описан, что все студенты, сидевшие в классе, «увидели» ее.

Один из студентов нашего курса занимался в детстве музы­кой, и мы нередко просили его сыграть что-нибудь. Он играл ка­кой-то музыкальный отрывок, а мы спрашивали студентов о тех видениях, которые возникали у них под воздействием музыки. Ас\* социации были разными. Одни видели картины природы, другие слышали какой-то разговор. Бывало, что студенты рассказывали и о возникшем в их воображении человеке. Так, один студент увидел очень интересного, немного странного человека, который легкой по­ходкой бродил по улицам и полям; он даже не ходил, а скорее летал. Одет он был в серый клетчатый костюм и чем-то напоминал продавца шаров из сказки Ю. Олеши «Три толстяка». Студент очень образно и ярко рассказал нам о нем.

На том же первом курсе мы проводим упражнение, которое на­зывается «Оправдание поз». Это упражнение делается для разви­тия воображения. Ребята ходят по комнате и по хлопку препода­вателя, не задумываясь, принимают какую-либо позу. Затем, осво­бодив мышцы, внутренне оправдывают эту позу. Эти упражнения на первом курсе делаются от лица самого студента по формуле: «я в предлагаемых обстоятельствах».

Но и в этих упражнениях мы замечали у некоторых стремление показать не себя в определенных обстоятельствах, а кого-то дру­гого. Например, один студент оказался в позе, когда его ноги стоя­ли вместе, ступни были прижаты друг к другу, вся фигура чуть наклонена вперед, а руки прижаты к груди. Спрашиваем: «Что это за поза?» Отвечает: «Я приглашаю девушку на танец». Хоро­шо, возможно. Но тут же задаем следующий вопрос: «А ты сам в жизни именно так приглашал бы девушку танцевать?» — «Нет,— говорит,—я бы так не пригласил, но я видел, как в доме отдыха один отдыхающий так приглашал». Объясняем, что надо оправ­дывать позы от себя, а не от другого лица. Он думает и дает дру­гое оправдание своей позе. Но стремление к показу другого человека у этого студента проявлялось и в других упражнениях.

Упражнения на «память физических действий» призваны раз­вивать внимание, чувство правды, веру в артистизм. Не имея в ру­ках никаких предметов, только ощущая их с помощью воображе­ния, студент проделывает физические действия так, как если бы эти предметы были у него в руках. Большинство ребят выполня­ют эти упражнения увлеченно: они и вяжут, и столярничают, и накрывают на стол, и убирают комнату, и т. д. Один студент «кро­ил материал» и накалывал его на несуществующий манекен. Де­лал он это 'блестяще. Студент сказал, что много наблюдал эту ра­боту у знакомого портного. Незаметно для себя он принес на сцену и характерность этого знакомого портного. Хотел ли он этого? Нет, это вышло непроизвольно. Когда мы просили этого студента забыть знакомого портного и действовать от себя, то у него ниче­го не выходило.

Два студента делали этюд тоже на «память физических дейст­вий» по теме «Игра на бильярде». Делали они все очень прилично. Но в их повадке, манерах было что-то неприятное. Преподаватель стал присматриваться и понял, что оба действуют не от себя в предлагаемых обстоятельствах, а изображают каких-то людей. Педагог имел возможность присмотреться к ним и в их повседнев­ной жизни — это были скромные и серьезные ребята. Теперь же перед ним предстали два развязных паренька с привычками за­правских клубных бильярдистов.

В другом этюде, опять на «память физических действий», сту­дент «одевался». При этом он пел. Для смелости. Но пение его по­лучалось каким-то претенциозным. Перед нами был уже не скром­ный юноша, а малоприятный, «стиляжистый» парень, который оде­вался явно для того, чтобы пойти на какую-то веселую пирушку. То же самое получилось со студенткой, которая в упражнении на «память физических действий» играла художницу. Она излишне смело клала мазки, неестественно щурилась, разглядывая объект, и т. д. Этому немало помог и ее костюм. Она была одета с претен­зией на «художницу» — пестрая кофта, слишком яркий шарф. Вме­сто того чтобы стараться быть самой собой в предлагаемых обстоя­тельствах, девушка пыталась закрыться нафантазированным ею образом. Делалось это бессознательно.

В этюдах на «общение при оправданном молчании» студенты действуют в обстоятельствах, близких к их жизни (в студенческом общежитии, дома, в школе и т. д.), и должны вести себя по фор­муле: «я в предлагаемых обстоятельствах». Здесь все получалось неплохо. А вот в этюдах, связанных с «изменением профессии», вновь замечался невольный отход от себя.

Этюд «Геологи». В домике лесника возникает конфликт: часть геологов предлагает идти одним путем, часть — другим. Любопытно, что трое студентов были самими собой, а четвертый (действуя, быть может, увлеченей других) был явно каким-то другим. Ко­стюм его был более приближен к костюму настоящего геолога: са­поги, роба, рюкзак. Он надел очки и был грубее обычного. Руки у него стали какими-то корявыми, походка — размашистой. У него даже появилась «привычка» поправлять фуражку, которая спол­зала ему все время на глаза. Да, это был другой человек. Педагог сказал ему об этом. Студент был расстроен: упрек прозвучал для него неожиданно. Он сказал, что никогда так хорошо себя не чув­ствовал в этюдах.

И уж особенно часто такие отходы от себя появляются в этю­дах на «общение со словами». Опять-таки эти случаи чаще всего возникают в условиях непривычной для студентов обстановки (на фабрике, на фронте, на стройплощадке и т. д.).

В этюде «Прорабская» мы столкнулись с таким случаем: в

стройконтору приходит девушка наниматься на работу. Прораб, встретивший ее, относится к ней с недоверием. Но пришедшие на обеденный перерыв работницы уговаривают прораба зачислить де­вушку в их бригаду. В этом этюде были и удача, и провал. Неудача постигла студента, изображавшего прораба. Он, надев ватник и сапоги, так увлекся своим внешним видом, что его поведение в этом этюде стало фальшивым. Это был не студент Толя Л., а сту­дент Толя Л., *изображавший* кого-то. Размашистые жесты, наро­читость разговора, блатные словечки — все это было «прилеплено» к студенту и лишало его живых чувств.

Одна из девушек бригады строителей тоже отошла от себя (и на ней были ватник, брюки). Но это не мешало, а помогало ей. Она слилась со своим костюмом, со своей (отличной от жизнен­ных ее привычек) манерой держаться и говорить. Все это как-то подхлестнуло ее. Она так искренне подмигивала новенькой и так яростно нападала на прораба, не хотевшего принимать девушку на работу, что весь этюд с ее приходом (другие девушки ей тоже по­могали) озарился радостью правды. В разговоре со студентками после показа мы спросили девушку об ее самочувствии в этой ра­боте. «Мне было необыкновенно легко и просто», — сказала она. Когда же мы обратили ее внимание на то, что это все же была не она, студентка, она ответила, что не думала об этом, что все это получилось «само собой». То есть одним студентам такой отход от себя помогает приблизиться к правде происходящего, другим мешает.

Следовательно, в этюдах первого курса студенты все-таки ста­новятся другими. Плохо это или хорошо? Нет, не плохо, потому что естественно. Но необходимо объяснить студентам, что работа над сценическим образом еще впереди. Главная задача первого курса — создание фундамента актерского мастерства, овладение органической жизнью на сцене, умение правильно, глубоко, искрен­не и свободно жить в предлагаемых обстоятельствах, оставаясь самими собой. «Надо научить студентов бесстыдно оставаться на сцене самими собой, надо приучить их получать радость от публич­ного одиночества. Это тоже искусство!»**1** — говорил Е. Б. Вахтан­гов своим ученикам.

Естественно, что именно на это надо обращать внимание на пер­вом курсе. Но мы бы посоветовали педагогам хотя бы для себя от­мечать тех студентов, которые бессознательно тянутся к действию от лица другого человека. Им надо будет уделять особое внимание на втором курсе, когда мы вплотную подходим к проблеме созда­ния образа и стоим перед необходимостью искать конкретные пу­ти решения этой сложной задачи. Поэтому и в данной работе мы подробно остановимся на упражнениях и этюдах второго курса, имеющих прямое отношение к затрагиваемой проблеме.

Важнейшим свойством будущего актера является его умение изменять свое отношение к месту действия и к партнерам, т. е. то,

**1. Цитирую со слов Б. Е. Захавы.**

что становится первым шагом к перевоплощению. Но это умение не возникает на пустом месте. Для этого необходима постоянная питательная среда, обусловливающая возникновение необходимых и органических процессов. Такой питательной средой является по­стоянный профессиональный тренинг, стимулирующий актерский аппарат, подготавливающий его к решению определенных задач. От того, что мы кладем в. основу тренинга, зависит, какого актера мы воспитаем.

В практике Щукинского училища есть моменты, позволяющие с самых первых шагов воспитывать в актере стремление «стать другим, оставаясь самим собой», т. е. стремление к созданию обра­за. На упражнениях, позволяющих наиболее эффективно решать такую задачу, я и хочу подробно остановиться.

***СЦЕНИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ НА НАБЛЮДЕНИЯ***

Одно из непременных свойств художника- — умение наблюдать жизнь. Именно с этого будущие актеры начинают овладевать ис­кусством перевоплощения. Надо научить их умению зорким глазом художника выхватывать из окружающей жизни то, что необходи­мо для создания сценического образа. Будущий актер должен по­стоянно тренировать в себе эту способность, дабы она стала для него бессознательной жизненной привычкой.

В. Давыдов говорил, что актер должен постоянно наблюдать и как губка впитывать в себя все, что он видит вокруг. Потом актерские наблюдения внезапно заявят о себе, когда придется создавать тот или иной характер

А. Ленский в статье «Заметки о мимике и гриме» писал: «Мне кажется, что актеру надо привыкнуть наблюдать всегда и везде. Впоследствии эта привычка сделается так сильна, что не покинет актера в самые тяжелые и трудные минуты его жизни. Нужды нет, что, расставшись и перенеся свое наблюдение на другого, он забудет о первом, — в свое время это лицо со всеми его особенно­стями всплывет в его памяти, хотя актер и не будет в состоянии дать отчет, где и когда видел его и даже видел ли его когда-ни­будь. Этим запасом впечатлений актер будет непременно пользоваться» **1**.

Л. Н. Толстой в романе «Анна Каренина» так описывает наблю­дения художника Михайлова: «Он подходил быстрым шагом к двери своей студии, и, несмотря на его волнение, мягкое освещение фигуры Анны, стоявшей в тени подъезда и слушавшей горячо го­ворившего ей что-то Голенищева и в то же время, очевидно, желавшей оглядеть подходящего художника, поразило его. Он и сам не заметил, как он, подходя к ним, схватил и проглотил это впе­чатление, так же как и подбородок купца, продававшего сигары, и спрятал его куда-то, откуда он вынет его, когда понадобится».

Такая наблюдательность — результат развитой привычки, обыч­но—сознательно развитой, во всяком случае на первых порах

 **1. Ленский А. П. Статьи, письма, записки. М., 1950, с. 79**

Чтобы добиться автоматизма наблюдательности, необходимо со­знательно тренировать эту способность.

Наблюдая, всматриваясь в жизнь, студент должен думать о том, в каком отношении находится наблюдаемый человек к нашему обществу. Педагоги приучают студентов наблюдателями, а смотреть на жизнь заинтересованными глазами.

На занятиях, посвященных наблюдениям, студенты показывают те зарисовки, человеческие характеры, которые они подсмотрели в жизни. Мы начинаем с наблюдений за внешней характерностью (студентам легче за нее зацепиться) и стремимся к тому, чтобы на этом этапе они не показывали наблюдаемого человека «целиком», не пытались сразу охватить весь его облик. Надо обратить внима­ние на какую-нибудь характерную черту: либо на походку, либо на манеру смотреть, есть, жестикулировать, писать, читать газету, закуривать папиросу, говорить по телефону и т. д. и т. п. Эти уп­ражнения напоминают карандашные наброски художников, кото­рые они делают для своих будущих картин.

Сначала робко, но потом все *с* большим и большим увлечением студенты показывают свои зарисовки и наблюдения. Мы просим завести специальные тетради (записные книжки) наблюдений. В эти тетради мы советуем студентам записывать наиболее инте­ресные впечатления, отдельные подмеченные элементы характерности (походка, привычки, запомнившийся костюм или деталь ко­стюма, манера держаться, ходить, жестикулировать, думать).

Хорошо, когда студенты систематизируют свои наблюдения и записи. Сегодня, предположим, решили наблюдать, как люди чи­тают, и для этого идут в читальню, там записывают свои впечат­ления, а на занятии показывают их. Завтра наблюдают, как люди едят, и для этого идут в столовую, опять-таки записывают, а на за­нятиях показывают увиденное.

Мы обращаем внимание студентов на то обстоятельство, что, наблюдая, надо задумываться и над внутренним миром человека, стараться понять, что же происходит в этот момент в его душе. И, отвечая себе на этот вопрос, пропускать через себя, через свою душу, его мысли и чувства.

Постепенно от урока к уроку задачи наблюдений все более и более усложняются. Студенты приносят запись уже не об одной, а о нескольких чертах внешней характерности. Наблюдения за ха­рактером человека приобретают все большую глубину.

Хотелось бы предупредить о некоторых ошибках, возникающих в работе над наблюдениями на первом этапе.

Во-первых, важно, чтобы студенты приносили записи о наблюдениях над действительно виденными в жизни людьми. Наблюде­ния над реальной жизнью уберегают от надуманного, неестествен­ного в поисках характерности. Конечно, нельзя запретить студен­там, наблюдая, не включать при этом фантазию. Работа фантазии при любом наблюдении необходима, фотографический показ — не искусство. У талантливого человека невозможно понять, где кончается одно и начинается другое. Но на данном этапе очень важно, чтобы студент не увлекался вымыслом, придумыванием характер­ности, а брал все из жизли.

Во-вторых, не стоит на этом этапе обучения стремиться к обще­нию. На первых порах собственный услышанный голос (который будет чаще всего не соответствовать голосу виденного человека) может помешать, выбить студента из правильного самочувствия. Если же студент специально наблюдал чью-нибудь манеру речи, то лучше, если он покажет ее, воспользовавшись телефоном, или скажет несколько слов несуществующему партнеру.

Такие упражнения напоминают рассказ о каком-нибудь незна­комом собеседнику человеке, когда мы для большей понятности показываем, объясняем, что же он собой представляет.

В наблюдениях надо уметь отбрасывать все случайное, стараться показывать то, что наиболее точно и полно может раскрыть характер человека, и не вообще характер, а типичное в нем. Художник должен уметь в индивидуальном увидеть общее, - тогда у зрителей возникнет момент узнавания: такую учительницу я знал, с подобным бухгалтером знаком и т. д.

В этих упражнениях появляется необходимость и возможность борьбы с наигрошом.

Наигрыш – это прежде внешнее изображение, не подкрепленное внутренней жизнью образа.

Когда он проявляется в упражнениях, нужно сигнализировать об этом. Но, может быть, еще опас­нее страх перед наигрышем. Он сковывает творческую инициативу студента. Поэтому во время обычного занятия страшиться наигрыша не стоит — надо только не пропустить его и обратить на него внимание студента. Станиславский писал: «Если [ученик] „наигрывает" образ, то это допустимо, как временная педагогическая мера, чтобы растормошить, развернуть его» **1**.

Мы предостерегаем студентов и от голого копирования.

На капустниках, домашних вечерах встречаются лица, очень удачно показывающие кого-либо из знакомых. Да и на эстраде сейчас немало актеров, с успехом показывающих Утесова^ Райки-на, Шульженко и др. Чаще всего это внешнее копирование. Такие люди обычно не стремятся постигнуть внутреннюю сущность человека.

«Ваша ошибка в том, что вы идете по линии наименьшего сопротивления, т. е. от простого внешнего копирования. Но копия – это не творчество. Это плохой путь… Важно то, чтобы при этом чувствовалось, что я не просто по-актерски наигрываю и передразниваю»2 , - пешет

К.С. Станиславский.

Почти всегда в начале работы студенты допускают ошибку, по­казывая людей «уникальных». Это понятно: такие люди скорее бросаются в глаза. Но надо увлечь студентов наблюдениями за

**1. Станиславский. С. Стенограмма занятий со студийцами 5 апреля 1937г,**

**2 Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3. М., 1955, с. 217, 218.**

 «обычными» людьми, умением находить интересное в обычном. Это делать труднее, но необходимо. Понятие «обычный человек» не исключает, а наоборот, подразумевает индивидуальность человека. Она может быть и не столь внешне яркой, но она всегда есть, ее только надо уметь увидеть, подсмотреть.

Заинтересованность процессом наблюдения не всегда приходит сразу, на первых же занятиях. Мы воспитываем в студентах, осо­бенно в тех, которым эти упражнения трудно даются, способность заинтересовать себя ими. Но как это сделать? Педагог должен найти сотни поводов доказать, что обычное — необычно.

Обычная с виду женщина вошла в троллейбус. «Ну и что?» — скажут студенты. Прежде всего заставим их быть внимательными. Дадим задание рассмотреть эту женщину и затем включить свою фантазию, мысленно задав себе вопросы о ее жизни, ее характере и привычках. Надо ответить, например, как эта женщина ведет себя дома, как она убирает квартиру. Она хорошо и аккуратно одета, с маникюром. Опираясь на это, фантазия наблюдающих мо­жет ответить на .поставленные вопросы. Студенты представят себе, как, надев фартук, эта женщина тщательно и аккуратно выметает сор, как она потом так же тщательно щеткой моет руки. Так, по­степенно, они увлекут себя и свое видение.

Каждый выход актера на сцену, студента на ученическую пло­щадку требует волевого усилия. При занятиях на наблюдения также требуется волевой акт. Но если этюды «от себя» понятны и естественны для студентов, то прыжок в неизведанное труден. Тут педагогам нужно быть особенно внимательными и осторожными, чтобы не отбить охоту у студентов к этим упражнениям.

Однажды на занятиях, мы никак не могли увлечь работой одну студентку. Настороженно и недоверчиво выходила она на сцену. Ее первый показ старухи был неудачен. Мы не торопили ее. Не­сколько уроков она сидела, как бы собираясь с силами. Но вот она показала модно одетую, молодящуюся женщину. Было схвачено что-то очень точное. Высокие каблуки сделали ее выше, чуть пока­чивающаяся походка, размеренный ритм и—:взгляд. В нем чувст­вовалось превосходство и страстное желание, чтобы на нее обрати­ли внимание... Это была пусть маленькая, но победа. Студентка прикоснулась к актерскому счастью: хоть на секунду, но стать дру­гой. Его знают все актеры. Это — счастье творчества.

Чтобы заинтересовать студентов наблюдениями, педагоги при­бегают к самым разнообразным упражнениям. Мы опишем некото­рые из них. Названия даны условно. Список упражнений можно было бы расширить, но мы ограничимся следующими: «Устные рассказы», «Звери», «Пожилые люди».

***«Устные рассказы».*** «Устные рассказы» позволяют раскрыть наиболее интересное в материале и перевести зарисовку от объек­тивистского эскиза к главному—:к эмоциональному выявлению су­ти того или иного кусочка жизни.

Путем вопросов мы заставляем студентов рассказать о каком-либо заинтересовавшем их человеке. При этом мы стараемся до­вести студента до такого внутреннего накала, желания передать увиденное, когда он уже не просто, а *страстно* хочет это сделать. Да, именно страстно, так как степень желания незаметно для са­мого студента переводит устный рассказ в показ заинтересовавше­го его человека. Увлеченность распаляет фантазию, и не беда, если студент начнет рассказывать уже не только то, что он действитель­но видел, но и то, что дополнила его фантазия.

Студентка Маша Р. однажды ездила вместе с врачами на ма­шине скорой помощи. Она рассказывала нам о своих наблюдениях во время этого путешествия. Рассказ ее был настолько заразите­лен, что слушатели сами начинали видеть все и всех, о ком она рассказывала. И вот она уже встает и, рассказывая, начинает по­казывать двух пенсионеров, мужа и жену, к которым они приехали по вызову. Показывает, как пожилая женщина ухаживает за боль­ным мужем: Маша двигается по классу, устраивая «своего мужа», достает стакан и пузырек, капает лекарство. Рассказ толкнул ее к действию, а действие — к правильному внутреннему самочувствию, к вере в правду происходящего. В результате был показан хоро­ший эскиз к будущему образу.

А вот другой пример: студент Юра Б., самолюбивый, со слож­ным характером, редко выходил на сцену. До училища он занимал­ся в художественном техникуме, знал многих художников и очень интересно о них рассказывал. И вот однажды, когда педагог вы­звал его на разговор, Юра так увлекся, что сам не заметил, как стал показывать самых разных художников: как они держатся у мольберта, ходят, смотрят. Это были живые и острые наброски бу­дущих характеров. Рассказывал он много и хорошо, но показа,/! все же скупо. Педагог не настаивал. Прошло несколько дней — Юра сам вышел на сцену и, стесняясь, но уже более точно и раз­нообразно показал свои наблюдения.

Рая Н. показала подсмотренную ею походку. Походка в показе оказалась неорганичной, искусственной. Педагог предложил де­вушке, не прерывая движения, рассказать о виденном ею человеке. Рассказывая, увлекаясь, она показала характерную манеру речи этой женщины. Постепенно походка ее стала более правдивой и органичной. Затем Рая показала, как эта женщина на улице под­бегает к месту какого-то происшествия. Далее, фантазируя, пока­зала, как эта женщина покупает что-то в магазине. К концу эски­за оказалось, что что-то изменилось и во внутреннем самочувствии студентки. Она начала превращаться в другую женщину, с дру­гим душевным миром.

Таким образом, рассказ может стать очень активной действен­ной силой, раскрепостив эмоции актера и взбудоражив его вообра­жение.

***«Звери».***Необычайно велика, на мой взгляд, роль такого упражнения на наблюдения, как «Звери», так как это упражнение не только дает возможность расширить сферу наблюдаемой действительности, но и сразу же включает студента в игру. Не случайно «зверей» показывают во всех театральных школах. Такой показ освобождает студентов от скованности, он увлекателен, ярок, пла­стичен.

Дети любят играть в зверей. Почти во всех сказках есть звери, действующие как люди. Некоторые звери стали символами: еж - мудрости, лиса — хитрости, лев — благородства, шакал—предательства, заяц — трусости, волк — злости и т. д. Еще совсем ма­ленькими мы все ходили в кукольные театры и смотрели на зве­рей, которые действовали как люди.

Недавно у меня произошел такой разговор с пятилетним малы­шом: «Дима, как живешь?» —«Я не Дима, я —кабан». И полез под стол. Да, начиная с раннего детства, люди стремятся к своеобразному отходу от себя, испытывают желание быть другими.

Психологизируя поведение зверей, мы можем создать интерес­ные, яркие юмористические и сатирические человеческие характе­ры. В театральных училищах на показах студенты не просто копи­руют тех или иных животных — они стараются проникнуть в их «характер» и увидеть связь его с человеческим. Возникает образ «зверя-человека» (или «человека-зверя»), И уже в самой этой ком­бинации кроется юмор, ирония. Студент в этих упражнениях ощу­щает, что это не он сам на сцене. Очень благотворно действуют та­кие упражнения на зажатых физически и нравственно студентов, давая им ни с чем не сравнимую свободу. «Закрывшись» образом того или иного зверя, студент может настолько свободно себя вес­ти, что только диву даешься, откуда к нему пришла эта органич­ность и смелость. Важно только следить, чтобы студенты не сводили все к копированию привычек животных, а стремились к раскрытию внутренней характерности.

В нашем училище такой показ проходит на втором курсе, во время работы над разделом «Наблюдения». Наиболее интересными били в моей практике показы студента Кости Р. О них можно было написать много страниц, настолько они разнообразны и любопытны. Это был «человек-зоопарк». Увлеченность, вера в предложенные обстоятельства, острый глаз этого студента в показе животных проявлялись особенно ярко. Помогала ему и его великолепная пластика.

Вот из двери вышел медведь. Это был немного замученный, «лирический» медведь. Потом пошли пантеры, тигры, леопарды, рыси. Казалось бы, все-эти звери похожи друг на друга, но Костя так четко и интересно их разнообразил, что мы с радостью видели перед собой совершенно различные характеры. А его обезьяны! Они и скучали, и грустили, и радовались, и хохотали, и дрались, и иг­рали. Косте не нужно было добиваться сценической свободы — он от природы свободен, но умение схватывать суть данного животно­го (а это близко к умению схватывать сущность человека) очень помогало ему в работе над разделом «Наблюдения».

**«Пожилые люди».** Б. Е. Захава различает два вида черт внеш­ней характерности.

К первой группе он относит те черты, которые проявляются у актера непроизвольно, по мере того как он вживается во внутрен­нюю сущность образа. Нельзя, например, усвоить себе презритель­ное, высокомерное отношение ко всему окружающему без того, чтобы не изменилась соответствующим образом и посадка головы. По отношению к таким чертам внешней характерности действует закон «от внутреннего к внешнему».

К другой группе относятся особенности анатомической и физио­логической характерности: худой, толстый, горбатый, немощный, близорукий, слепой, хромой, старый и т. д. Эти черты подчиняются закону «от внешнего к внутреннему». Подробно разобрав, напри­мер, физиологию старика, студенты осваивают возрастные особен­ности человека. Ноги слабеют, спина сутулится, руки работают не так проворно. От упражнения к упражнению студенты все больше и больше «дряхлеют» и, что особенно важно, мысли их вместе с постаревшим телом меняются. «Все становится делать труднее и труднее, надо долго приноравливаться, прежде чем выполнить обычную домашнюю работу. Мысли идут не как обычно — быстро, а медленно», — пишет в своем дневнике студентка Рая П.

Такие особенности — анатомические и физиологические — и яв­ляются содержанием занятий «Пожилые люди».

К этому же типу относятся и упражнения, которые отвечают на вопрос: «Как бы я себя вел, если бы был толстым?» Или: «...если бы на мне был надет военный мундир?» и т. д. Здесь опять-таки вначале надо изучить природу физического ощущения полноты или надетого военного костюма. Военная форма, особенно парад­ная, заставляет мужчину быть более подтянутым, в ней трудно сутулиться, размахивать руками, стойка воротника принуждает высоко держать голову.

«Как бы вы действовали, если бы были толстым? —спросил од­нажды Б. Е. Захава одного из учеников. — А что это значит — тол­стый? Значит, у меня — живот, и я не могу держать ноги вместе, мешает живот. Это значит, что у меня — одышка, сердце у толстого человека не так легко работает, как у здорового. Быстро сесть, встать, ходить я не могу. Если меня позвали, шею повернуть я то­же не могу, приходится поворачиваться всем корпусом, а это тоже трудно. У толстого человека обычно толстые пальцы рук и писать ими или делать что-нибудь трудно, надо приспособиться и т. д.».

А как практически осуществляется эта работа?

«Вот вы спокойно сидите в кресле. Расставьте пошире ноги и заметьте мысленно границы вашего живота. Попробуйте теперь, не теряя ощущения этих границ, положить ногу на ногу так, как вы это делаете сами. Нельзя? Не выходит? Тогда попробуйте поло­жить одну ногу на другую так, чтобы щиколотка одной пришлась на колено другой. Что, соскальзывает? А вы придержите ногу ру­ками. Трудно? Устали? Попробуйте теперь встать с кресла. Если вы попытаетесь сделать это так, как вы делаете это обычно, живот перевесит, и вы упадете вперед. Нужно сначала вздернуть живот. Для этого обопритесь руками о подлокотники и, ощущая непомерную тяжесть своего тела, приподнимите эту тушу на руках. Теперь отпустите руки и, удерживая равновесие, найдите устойчивое по­ложение на широко расставленных ногах. Чувствуете, что вы про­делали огромную физическую работу? В самом деле: рот у вас от­крылся, вы дышите часто и шумно, а ваша рука невольно потяну­лась к сердцу, опасаясь за его благополучие... Теперь попробуйте таким же способом сесть. Потом поищите походку толстяка, ста­раясь почувствовать, как „живут" у него в процессе ходьбы ноги, руки, шея, торс, сердце, дыхание...» '.

Физическое ощущение опять-таки скажется и на психологии студента.

По этому же принципу можно в упражнениях искать и близо­рукого, и глухого, и горбатого человека и т. д.

На контрольный урок раздела «Наблюдения» выносятся упраж­нения, отобранные педагогами во время очередных занятий, но с таким расчетом, чтобы каждый студент показал два-три наблю­дения. ,

Приведу несколько примеров упражнений на наблюдение, по­казанных на одном из зачетов. Они интересны тем, что позволяют увидеть, как даже внешне элементарное упражнение тренирует многие свойства актера, развивает его умение не просто фиксиро­вать, фотографировать действительность, а изучать ее, анализиро­вать, находить свое эмоциональное отношение к происходящему. Так в актере созревает, формируется чувство сверхзадачи.

***«Милиционер».***Студент Толя К. медленно, с чувством собствен­ного достоинства выходит на сцену и начинает прохаживаться вдоль рампы. Но вот он заметил нарушителя (кроме Толи, на сце­не никого нет). Он останавливается в ожидательно-напряженной позе: что нарушитель будет делать, заметит ли милиционера и вер­нется, не переходя улицу, или не заметит и перебежит ее в недо­зволенном месте? Нет, повернул обратно. Разочарованно погрозив ему пальцем — «смотри у меня!», милиционер опять двинулся в свой путь.

***«Рэкс».***В дорогой шубе, в бобровой шапке, с палкой в руках по бульвару прогуливается пенсионер. Где-то недалеко от него бе­жит собака. Пенсионер брезгливо и >сухо здоровается со встречными знакомыми, И вдруг неузнаваемо меняется, ласково подзывая свою собаку: «Рэкс, к ноге!».

***«В опере».***Только что закончился оперный спектакль, занавес опустился. К рампе спешит поклонница. Это уже немолодая жен­щина в очках. Она энергично протискивается сквозь толпу и зычно-надтреснутым голосом кричит: «Браво! Браво! Браво!», заиски­вающе улыбаясь при этом своему кумиру. За этим — и неприкаян­ность, и обездоленность.

***«В магазине*** *«Датский мир"».* Из маленького городка или деревни в московский универмаг приезжает мать с двумя детьми.

**1 Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера, изд. 3. М, 1973, с. 170.**

Она растеряна, волнуется. Глаза ее разбегаются от вида многочис­ленных товаров. Она то спрашивает совета у продавщицы, то бе­жит и тащит к прилавку ребятишек. Вдруг ей кажется, что у нее украли платок, в котором она прячет деньги. Находит, плачет от радости, забирает детей и уходит из магазина.

***«Отец кормит маленькую дочку на пляже».***«Любящий» отец буквально вталкивает в ребенка клубнику со сливками. Дочка сы­та, она капризничает, даже плачет, но отец неумолим. Какие толь­ко он ни приводит доводы, к каким только ни прибегает уловкам, чтобы дочка съела ягоды, купленные ей «любящим» отцом.

***«В комиссионном магазине».***В магазин приходит завсегдатай-покупатель. Он вежлив, еще на пороге снимает шляпу и прижима­ет ее к сердцу. Он не хочет никого тревожить лишними вопросами, но только хочет знать, приходил ли Ложечкин? Нет? Ну и хорошо. «Всего вам доброго и наилучшего», — говорит он, выскальзывая из магазина.

***«Продавец книг».***На перекрестке двух больших улиц стоит у своего лотка продавец и монотонным голосом рекламирует детек­тивные романы. Пошел дождь. Не изменив ни ритма, ни интона­ций, продавец открывает зонтик и продолжает торговать. Покупа­телей немного. Но это его не смущает. Монотонный голос продавца не меняется ни при удачной торговле, ни при полном отсутствии покупателей. Кажется, ему все равно.

***«Мать и дочь в магазине головных уборов».***Студентка Оля К. показывает вначале, как мать, стесняясь присутствующей в мага­зине дочери, выбирает себе модную шляпу. Затем показывает, как дочь реагирует на покупку матери. Она негодует: вероятно, мать думает, что она еще молодая женщина, а она — старая, ей надо носить платок, а не яркую шляпу!.. Дочь не выдерживает и, с презрением посмотрев на мать, вылетает из магазина.

***«В картинной галерее».***Девушка-экскурсовод знакомит группу посетителей выставки с картинами и другими экспонатами музея. Содержание картин ей хорошо известно. Она говорит свой текст скороговоркой, иногда и думая при этом совсем о другом. Ее инте­ресует платье на одной из посетительниц. А модные сапоги на другой заставляют остановиться на .полуслове и замолчать. Она спо­хватывается, краснеет и уводит группу в другой зал.

В этих маленьких зарисовках, как в зерне, заключаются буду­щие характеры, конфликты, и нам, педагогам, дорого умение студентов за фактом распознать суть.

Очень интересным оказался на одном из показов цикл упраж­нений «Пожилые люди». По просцениуму, перед закрытым занавесом, один за другим проходили самые разнообразные «старички» и «старушки». Это не были уже законченные образы. Нет, это бы­ли как бы ожившие наброски будущих характеров. Большую задачу, чем просто перейти улицу или о чем-то спросить друг друга, сесть, встать, студенты взять на себя пока еще не могли.

Во всех приведенных выше этюдах-набросках каждый студент (студентка) действует один. Ни детей, ни продавцов, ни экскур­сантов на сцене нет. На данном этапе обучения они и не нужны. Присутствие партнеров, их реакция, общение с ними может разру­шить и без того очень хрупкий набросок образа.

Особо преуспевающим студентам разрешается делать упражне­ния с общением друг с другом. Такие упражнения тоже выносятся на показ. Но они скорее исключение, чем правило.

***УПРАЖНЕНИЯ НА ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ НАВЫКИ***

Следующий цикл упражнений, которые в Щукинском училище известны под названием «Упражнения на профессиональные навы­ки», помогает развить и углубить все, что было найдено в упражнениях «Наблюдения».

Один из старейших педагогов Щукинского училища Л. М. Шихматов писал: «Так как профессия откладывает свой отпечаток на человека, на следующем этапе обучения мы направляем внимание молодых актеров на наблюдение за высококвалифицированным мастерством людей разных профессий во время их работы. Студен­ты театрального вуза идут работать на фабрики, стройки, в мас­терские, больницы. Там они наблюдают за характерными приема­ми, жестами, действиями мастеров во время работы. Наблюдения за характерными чертами, связанными с какой-либо работой, на­ходят свое выражение в небольших упражнениях, в которых моло­дые актеры показывают освоенные ими „профессиональные навыки» **1.**

Упражнения «Профессиональные навыки» требуют более систе­матичных встреч с объектом изучения, чем упражнения «Наблю­дения». Поэтому даже тогда, когда студент пытается только уло­вить специфику профессиональных приемов, в его памяти откла­дывается и кое-что другое: отношения между людьми, атмосфера, характер производственных столкновений. Так студент наряду с решением узкой, конкретной задачи получает возможность изучать современного героя и суть современных конфликтов.

Актеру приходится играть людей самых различных профессий. Сценическое действие часто происходит на фабрике, заводе, в магазине, учреждении и т. д. Естественно, что актеры, играющие в этих сценах, должны предельно точно схватить сущность соответствующего профессионального навыка. Это заставляет студентов не один, а много раз бывать на заводах, фабриках и в других учреждениях. Во время таких посещений они общаются с людьми труда. Это знакомство во многом обогащает их, расширяет их зна мне жизни.

Кроме того, в современной пьесе почти каждое действующее лицо так или иначе связано с какой-либо профессией, и даже если персонаж не будет представлен на сцене в процессе трудовой

**1 Шихматов Л. М. Сценические этюды, вып. 2. М., 1966, о. 10.**

деятельности, профессия все равно обязательно наложит свой отпеча­ток на характер человека.

Г, Кристи пишет: «Некоторые профессии приводят к постоян­ной тренировке определенной группы мышц и психических особен­ностей и к атрофии других, вырабатывают определенный стиль по­ведения, способствуют развитию или, напротив, притуплению органов восприятия и, в конце концов, влияют на изменение са­мой органики человека» '.

В качестве примера Кристи приводит исполнение актером Б. Г. Добронравовым роли Платона Кречета в одноименной пьесе Корнейчука: «...он и внутренне, и внешне был похож на любого со­ветского культурного человека и на первый взгляд никакой особой характерности не создал. Но в его внешнем облике и поведении были какие-то тонкости, которые позволяли распознать в нем вра­ча, и притом — врача-хирурга» 2.

Станиславский, играя роль Вершинина в «Трех сестрах», так расстегивал ремень и снимал шашку, так ставил ее в угол, что пе­ред нами сразу возникал профессиональный военный тех лет.

Влияние профессиональных навыков на внутреннюю сторону человеческой личности, на характер и есть самое важное в работе над овладением этими навыками. Без этого невозможно верное психофизическое самочувствие.

За соблюдением единства внешнего и внутреннего надо сле­дить во время ежедневных занятий. Если внутренне характер не меняется, а характерность остается искусственной, как бы «наде­той» на студента, значит, в упражнениях не все благополучно, значит, они не достигают своей цели.

Процесс освоения профессии должен быть, конечно не не буквальным. Естественно, что цель этих упражнений вовсе не в том, чтобы студент овладел той или иной профессией. За какой-то месяц это невозможно, да и, главное, не нужно. Тут важен не результат труда, как в реальной жизни, а творческие поиски художника, артистизм и острый глаз, позволяющий отбирать точные, конкретные детали и бороться с приблизительностью, с тягой изобразить

Что-нибудь «вообще». Поэтому на первых порах, работая над профессиональными навыками, не следует думать об особенностях характера наблюдаемого человека. Надо, чтобы вначале появилась внешняя характерность «в чистом виде», сама, естественным путем, от процесса освоения профессии. Со временем начнет появляться и внутренняя характерность.

Но, показывая профессиональный навык, не только не грешно, а и просто необходимо «обмануть» зрителя. Важно создать иллю­зию профессионального мастерства, ввести элемент театральности, а для этого можно прибегать к различным уловкам. Так, показывая официанта, который с большой ловкостью, как эквилибрист, носит уставленный посудой поднос, студент приклеил посуду к под­носу. Этот обман помог ему всю свою энергию и время употребить

**1Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского. М., 1968, с. 258.**

**2Там же, с. 260.**

не на то, чтобы действительно научиться носить поднос, а на пла­стику тела, которая создавала иллюзию ловкости официанта. В этом был уже элемент творчества художника.

Интересное упражнение на профессиональные навыки делал другой студент — Саша К. Он показывал киоскера. Судя по днев­нику, он затратил немало времени и энергии на свою работу. Саше приходилось вставать очень рано, часов в шесть, чтобы успеть к первой доставке газет и журналов. Киоскер, за которым он на­блюдал, был большим мастером своего дела. Но тренироваться в самом киоске не удавалось. Поэтому, собрав целую кипу газет и журналов, студент обосновался в училище и приступил к работе. Выяснилось, что многие элементы обработки газет освоить не так просто. Пришлось, как пишет Саша, прибегнуть к трюку. Для того чтобы пересчитать полученные газеты, приходилось, взяв пачку, де­лать из нее подобие веера. Это очень лихо удавалось продавцу, но Саша всякий раз при этом ронял газеты на пол. И вот тут помог такой фокус: заранее разбив всю партию газет на пачки, Саша скрепил их в углу белой ниткой. Веер получался легко, и газеты не рассыпались.

В процессе работы стала вырисовываться внешняя характер­ность: ловкие, цепкие руки виртуозно делали свое дело. Вся по­становка корпуса студента изменилась. Изменился в чем-то на вре­мя и внутренний склад Сашиной души. Глаза стали быстрые и ко­лючие. Казалось, с одного взгляда «киоскер» мог определить, что за человек покупает у него газету, что еще ему предложить, каким видом литературы он увлекается. Так под влиянием профессио­нального навыка у студента появилась внешняя и внутренняя характерность.

Превосходно показывал свой этюд на профессиональные на­выки «массажист» Костя Р. Этюд поражал исключительной про­фессиональностью. Здесь было все: и отношение массажиста к па­циенту, и манера надевать халат, и различные приемы массажа, и, главное, руки: пружинящие, сильные, они просто летали по телу больного.

Студент пишет в дневнике: «В середине сентября я выбрал себе профнавык — решил стать массажистом. Я давно был знаком с одной отличной массажисткой, Брониславой Григорьевной. Она разрешила мне приходить в поликлинику. С каждым днем я узна­вал все новые сведения о массаже, узнал все основные приемы: поглаживание, !растирание, разминание, поколачмвание, вибрацию. Узнал, для чего они нужны. Я долго тренировался дома».

Первый этап работы был завершен. Но, как способный человек, Костя Р. чувствовал, что этого для работы мало — нужно еще и наблюдение за человеческим характером. Костя пишет: «Там же я познакомился и с преподавателем массажа, Виктором Ильичей, который меня буквально обворожил. Мне очень нравилась увле­ченность, темперамент и образность, с которыми он говорил о са­мых прозаических вещах: лимфе, мышцах, коже и т. д. Я решил показать его на профнавыке. Я стал пробовать присоединить к профнавыку еще и характерность Виктора Ильича».

Начав этюд, студент рассказывал о пользе массажа необычай­но уверенно и темпераментно. Интересно, что темперамент у Кости-«массажиста» был иной, чем его собственный. Костя благодаря этому показу как бы «растягивал» свой собственный темперамент. При этом у Кости произошло «сращивание» профессионального навыка с наблюдением.

Довольно частым недостатком в работе над упражнениями это­го раздела бывает излишне пристальное внимание студентов к са­мой профессии: они стараются освоить ее так, как осваивают люди в жизни. Так, одна студентка подошла к овладению профессио­нальными навыками в буквальном смысле слова: она стала учить­ся профессии художника-оформителя. Времени ушло много, а цель упражнения не была достигнута.

Привести примеров удачных этюдов на профнавыки можно бы­ло бы множество — тут и врачи, и слесари, и работники торговли, и работники табачной фабрики, и точильщики, и молотобойцы, и строители, и портные, и официанты, сапожники, печатники и т. д. Приведу еще только один любопытный пример.

Несколько лет назад при прохождении раздела «Наблюдения» студент Алексей Н. показал своего соседа по квартире, по профес­сии милиционера. Наблюдение было удачное. Алеше удалось схва­тить надменно-торжественную сущность этого человека. Двигался он размеренно, говорил грозно, суховато-тихим голосом. Местом действия Алеша выбрал комнату милиционера и кухню в общей квартире.

Когда возник вопрос о выборе объекта для работы "над проф-навыком, кто-то посоветовал Алеше взять для этого тоже милицио­нера. Алеша стал ходить в милицию, на улицы и площади Моск­вы, наблюдая за поведением милиционеров. Записался в дружин­ники, чтобы иметь возможность больше общаться с милицией. Показывал он работу милиционера на посту: регулировал уличное движение. Очень верно и тонко были схвачены манеры обращения с жезлом, свистком. «Постовой» лихо козырял, записывал номер провинившейся машины. Но при этом перед нами был еще и че­ловек-милиционер, взятый Алешей из его же «наблюдений».

По принципу «профнавыков» можно искать и другие черты внешней характерности будущего сценического образа, националь­ные и местные особенности, черты, бытовые и социальные.

Итак, упражнения на профессиональные навыки ставят своей целью научить студентов отыскивать внешнюю и внутреннюю ха­рактерность исходя из профессии человека. Такие упражнения под­водят актера к главному — к перевоплощению.

Л. М. Шихматов, автор ряда книг по искусству актера (я уже ссылался на него ранее), несколько лет назад посоветовал нашим педагогам предложить студентам второго курса своеобразную ан­кету. Хотелось выяснить их отношение к упражнениям на наблю­дения, узнать их мысли и чувства в период подхода к перевоплощению. Результаты превзошли все наши ожидания. Большинство работ — очень интересные рассуждения студентов об этом разде­ле обучения. Мнения оказались разными. Одни, оказывается, не очень полюбили такие упражнения, другие считали их самыми ув­лекательными.

Вопросы были такие:

1. Какие этюды на общение со словами («от себя») Вы делали на первом курсе? Что мешало Вам? Как работала Ваша фантазия?
2. Какие этюды на наблюдения Вы показывали? Что мешало и что помогало Вам? Как работала Ваша фантазия?
3. Где Вы себя чувствовали более свободным и творчески интересным — в этюдах на общение или на наблюдения?

В последующие годы эти вопросы повторялись для каждого но­вого второго курса. Так накопился довольно интересный материал. Размышляя о творческой индивидуальности актеров и студентов театрального училища, мы решили разделить их (конечно, очень условно) на три творческих типа.

Первый тип — студенты, которые особенно хорошо себя чув­ствуют в этюдах, где идут «от себя».

На первом курсе несколько лет назад училась студентка Катя М. Она с первых дней заинтересовала нас. Это умная, пытливая де­вушка. Она прекрасно делала этюды на общение «от себя». По­мнится чудесный этюд, где Катя исполняла роль влюбленной де­вушки, которая, узнав о неблаговидном поступке своего любимого, прогоняла его.

Но вот мы на втором курсе. Катя делает упражнения на наблю­дения, но, увы, нет в них ни яркости, ни той заразительности и глубины, что были у нее на первом курсе. Катя пишет по этому по­воду: «В этюдах со словами „от себя" я всегда чувствовала себя на сцене очень легко и свободно. Не помню, чтобы когда-нибудь я не почувствовала удовольствия от этюда... Лично у меня фантазия работает вовсю, когда очень точно построена внутренняя линия,— тогда фантазия начинает работать и на характерность, а потом на­чинает выплетаться образ».

Катя считает наиболее правильным путь к перевоплощению «от себя». В записях Кати есть и такие мысли: «Я считаю, что даже в этюдах „я в предлагаемых обстоятельствах" присутствует элемент образа. Только в этих случаях проявляется это не во внешней ха­рактерности, а во внутренней, если можно так выразиться... У не­которых студентов не получаются этюды „от себя", потому что эти ребята стесняются себя и боятся самовыявления».

В своих рассуждениях Катя далеко не одинока. Вот начало ра­боты студентки Зои Л.: «Этюды на общение (со словами), на мой взгляд, самое интересное в начальном процессе обучения, интерес­нее даже, чем этюды на наблюдения, потому что именно здесь уз­наешь себя... фантазировать в образе для меня, например, труд­нее, чем от себя... Легче, когда с образом в действии согласен. А вот фантазировать вразрез со своими ощущениями труднее».

А вот мысли студента Саши М.: «В этюдах первого и второго курсов нет особой разницы. Только разные задачи и разные дейст­вия, но все — я, только — я. Мне ничто не мешало в этюдах пер­вого курса, было легко и свободно. Я, в общем-то, не был с самого начала [учебы] зажат. Если была ситуация в этюде, то мне было легко».

Заметьте: опять свобода как данность. И это очень важно: та­кому творческому типу актеров присуща сценическая свобода с первых их шагов на сцене.

Второй тип. Об этом творческом типе будущих актеров мы будем говорить, ссылаясь на пример двух студентов — Володи К. и Лени Ф. Вспоминается время, когда курс готовился к показу этюдов на «органическое молчание». Почти у всех студентов уже были этюды, а вот у Володи и Лени их не было. И не потому, что они ленились и не выходили на сцену, а просто все, что они пока­зывали, было плохо: и:м мешал сценический зажим. Леня, по ха­рактеру более скрытный, молчал, а Володя каждый день с глаза­ми, полными ужаса, подходил к педагогу и спрашивал: «Что же будет? Ведь все плохо? Я бездарный, да?» Преподаватель старал­ся его успокоить, но понимал, что дела его плохи.

Помнится также их приход на первый урок раздела «Наблюде­ния». Их перевели условно, поэтому ответственность заставила их быть предельно собранными и внимательными. В глазах светился огонек решимости.

И вот первая проба. Володя показал походку виденного им на рынке человека. Это было очень робко, и все-таки что-то обнадежи­вающее появилось в его показе. Педагог подбодрил его. А на сле­дующем уроке была уже настоящая удача. Володя подготовил сра­зу несколько этюдов, и везде была острая наблюдательность, юмор и вдруг какая-то своеобразная хватка. Он сам почувствовал, что делает хорошо, и это придало «му силы. После этого урока его не­возможно было остановить: интересные наблюдения сыпались как из рога изобилия. Раздел «Наблюдения» решил его актерскую судьбу.

На четвертом курсе Володя сыграл роль прокурора в спектакле С. Антонова «Разорванный рубль». Зрители получили истинное удовольствие. В эпизодическом образе (одна картина) он создал запоминающийся, цельный и яркий образ безразличного к людям человека, не любящего свою профессию. Его прокурор был больше озабочен собственным насморком, чем делом. Но главное — где скованность? где внутренний зажим? Ничего этого уже нет! На сце­не — интересный характерный артист.

Путь у Лени Ф. был несколько иным. Более сдержанный по ха­рактеру, он долго не мог даже в наблюдениях найти себя. Первые показы разочаровывали. Затем Леня стал отталкиваться от рече­вой характерности: он показал сначала чеха, потом англичанина. И вот после этого, подобно Володе, резко вырвался вперед.

Посмотрим, что пишет в своем рабочем дневнике Леня Ф.: «Когда мне приходится выходить на сцену в своем, что называет­ся, „первозданном качестве", я всегда испытываю некоторое неудобство. Вольно или невольно я начинаю наблюдать за собой. Бо­лезненно-острое внимание к собственному поведению на сцене за­ставляет меня прислушиваться к звукам собственного голоса и следить за жестикуляцией. Я с ужасом чувствовал, как немеют мышцы и к щекам приливает кровь. Само собой, ни о какой орга­нике не могло быть и речи». И дальше:

«Мне кажется, что, выходя на сцену, актер не может оставаться самим собой, потому что в таком публичном откровении он бы дол­жен существовать бесконтрольно. Но в актерской профессии, без­условно, должен существовать контроль. Момент обнажения своих индивидуальных черт характера не может быть до конца искрен­ним. Мне думается, что самый умный, непосредственный, органич­ный актер не сумел бы оставаться на сцене точно таким, какой он в жизни. Актер на сцене очень напоминает самого себя в жизни, но происходит какое-то смещение его человеческих категорий в ак­терскую категорию; смещение, которое, казалось бы, неуловимо простым глазом. И актер начинает играть самого себя, причем ста­рательно затушевывая те свои индивидуальные черточки, которые ему самому не по душе...

Мне пришлось играть этюд, который назывался „Отъезд на це­лину". Педагоги предложили бесхитростную ситуацию: ребята, до­говариваются отправиться на целину, и в то время, когда все уло1 жено, один из них строптиво заявляет, что он не поедет, потому что ему хочется учиться в институте и вообще у него больна мать. Итак, мне пришлось играть самого себя в заведомо скверном про­явлении. Я пытался напрячь всю фантазию в поисках неотразимых доводов, чтобы оказаться правым, и я бы, наверное, победил, если бы сюжетная канва этюда не предусматривала мой проигрыш. Я сдавался без видимых причин, и мне было стыдно за ту псевдо­органику, которой я пытался замазать свой ничем не обоснованный лроигрыш.

Я чувствовал, что тот человек, которого я только что показал, был куда умнее и смелее, но почему-то старательно прикидывался дурачком, и это у него плохо выходило. Тот сценический „я1' и „я" настоящий — мы не только в чем-то отличались друг от друга, но были просто-напросто принципиально разными людьми. Я втиски­вал себя в эту ситуацию, мне удавалось добиться некоторой орга­ники, и все бы, наверное, было очень неплохо, но тот, сценический ,,я" все время натягивал на себя масочку, чтобы стать „почти" миой, но только не мной...

Итак, появилась характерность. Она явно спасла положение! Оказывается, достаточно прикинуться только что виденным на ули­це старичком, чтобы свалить на него всю алогичность своего сце­нического поведения. И никто не скажет тебе: а почему, дескать, этот старичок сделал так, а не этак? На подобные вопросы надо искать ответы в дремучей логике этого старика.

Выходить на сцену в чужом обличье я могу безболезненно. Чу­жой характер позволяет мне делать на сцене то, что мне хочется...

Чувство самоконтроля становится моим незаметным и добрым советчиком, я его почти не замечаю, и именно поэтому я свободен. Я получил возможность думать над существом сцены. Я могу дер­жать паузу любой длительности и получать от этого удовольствие...

На зачете по актерскому мастерству (упражнения на профес­сиональные навыки и наблюдения.—*-Ю. С.)* я показывал наблю­дение «Экскурсовод». Оно соединило в себе самые разные наблю­дения. Но характерность давала необходимый толчок фантазии, и я, копаясь в своем более чем скромном житейском багаже, обнару­живал все новые краски, порой даже не имеющие отношения к профессии экскурсовода. Характерность открывала возможности для сценической импровизации. А умение и возможность импрови­зировать на сцене, 'быть „творцом" и свидетелем только что рож­денной точной фразы для нужного жеста — все это создает сво­бодную, непринужденную, легкую атмосферу для работы».

Этот студент — наиболее яркий пример второго типа будущих актеров. Я так широко цитирую его рабочий дневник потому, что признания самого студента, осознающего специфику своего даро­вания, особенно важны и интересны.

К этому же творческому типу студентов можно отнести и тех, о ком обычно в училище говорят: «Вот этот (или эта) будет харак­терным актером». В их наружности и человеческой сути есть что-то такое, что сразу бросается в глаза. У них своя манера говорить, двигаться, смотреть на окружающих. Таков был, например, сту­дент Сережа Т. Уже с первого курса складывалось впечатление, что он «сидит» в каком-то то ли им самим, то ли природой создан­ном образе. В него он входил тотчас, как попадал на сцену или в незнакомое ему общество. Я пытался «вытащить» его из этого об­раза. Часто мы разговаривали с ним на самые разные темы. Это очень интересный, начитанный человек. Наедине со мной он ста­новился серьезным, мало улыбался, был мягок и даже лиричен. Но стоило ему попасть в училище, а тем более на сцену, как он опять уходил, как улитка, в свой, ему одному присущий образ. Он так привык к нему, что на сцене ему легче было «в нем» думать и чув­ствовать (он сам в этом признавался). С первых же упражнений на наблюдения Сережа стал показывать их множество. Но было во всех его показах что-то единое, как бы один исходный образ, а на­блюдения оказывались его вариантами.

Становление Сережи Т. как актера меня очень интересовало, и я решил взять с ним отрывок. Показ прошел хорошо. На сцене был оригинальный, смешной, трогательный человек, но все-таки очень напоминающий то, что Сережа показывал раньше.

Есть целая группа студентов, а потом актеров, которые через всю свою творческую жизнь как бы несут один образ. Образ этот бывает очень глубоким, интересным, оригинальным, и нельзя счи­тать его «присутствие» чем-то отрицательным. Такова актерская природа этих людей.

Ощущение «не я» на сцене настолько освобождает определен­ный тип актеров, что иной раз они имеют возможность победить даже свой речевой недуг. Так, известный актер Певцов в жизни .ткался, а на сцене—нет. Что же с ним происходило? Вот что пи­шет Б. М. Филиппов в книге об актерах, ссылаясь на стенограмму 'чч'сды самого Певцова с актерской молодежью в ЦДРИ: «В ре­зультате Певцов пришел к выводу, что решающую роль в осво­бождении его от речевого дефекта в процессе сценической игры имело, прежде всего, творческое воображение и искусство перево­площения. Выходя на сцену, он уже не чувствовал себя Певцовым, с присущим ему дефектом, а — тем, кого он изображал-как испол­нитель. Именно это создавало в нем самочувствие душевного покоя»

Но отчего же все-таки некоторым актерам трудно быть самими собой на сцене? Певцов отвечает: «...есть тип актеров, которые за­ставляют подумать — стою ли я и мое дарование художника того, чтобы прикоснуться к его (драматурга) материалу?»2

Итак, для этого творческого типа актеров путь к сценическому образу лежит «от образа к себе». Их страшный враг — сцениче­ский зажим. Логика и поведение только «от себя» трудны и не свойственны им. Закрывшись же своим представлением образа, они обретают свободу. Ощущение «не я» дает им ни с чем несравни­мое нравственное и физическое освобождение. Актерам этого твор­ческого типа свойственно отталкиваться в творчестве от видения, от предощущения будущего сценического образа.

Третий тип — студенты, в своем творчестве пользующиеся тем и другим способом. Таких большинство.

Эти студенты на первом курсе хорошо делают этюды «от себя». Психологический и физический зажим им при этом не мешает. На втором курсе они с удовольствием, с творческой радостью делают упражнения на наблюдения.

Такой студенткой была Лена С. Она пишет о своих впечатлени­ях от работы на первом курсе: «Фантазия моя начинала интенсив­но работать, как только я начинала по серьезному верить в пред­лагаемые обстоятельства. На сцене находиться тогда, когда ты не знаешь задачи и не действуешь, безумно трудно».

Способности Лены давали ей возможность делать этюды «от се­бя» легко и свободно. Но вот она начинает работать на втором кур­се, и здесь добивается не меньших успехов. Она пишет: «Раздел ,,Наблюдения" — и это не только мое мнение, но и мнение многих ребят — один из самых интересных, увлекательных и нужных раз­делов. Он дает просто невероятно много: все вокруг себя начинаешь видеть как бы другими глазами, интереснее начинает работать фан­тазия... Получаешь возможность показывать те или иные типы лю­дей, которые не правятся в жизни, глубоко чужды и противны, тем самым — бороться с ними».

Очень любопытен был у Лены этюд по наблюдениям «На база­ре». Она показывала девушку из глухой провинции, торгующую яблоками. Девушка любопытна, наивна и вместе с тем озорна. Или

**1. Филиппов Б. Актеры без грима. М., 1971, с. 125. 2 Там же, с. 180.**

вот совсем иное наблюдение — избалованная жена «крупного ра­ботника». Сколько презрения и сожаления на ее лице, когда она разговаривает с «обыкновенными» людьми! Чувство юмора делало этюды Лены заразительными и поучительными.

Лена понимала, что есть на курсе ребята, которым раздел «На­блюдения» нужен до зарезу, без него о.ни бы не смогли дальше учиться. Она писала: «Некоторым ребятам показывать наблюде­ния бывает легче, так как не выдаешь себя, своей сути, своего ха­рактера. А этого некоторые боятся, сознательно или нет».

И Лена совершенно права, когда пишет, что упражнения на на­блюдения совсем не та палочка-выручалочка, которая спасает всех. Нет! Этот раздел нужен тем способным студентам, которым по тем или иным причинам легче действовать на сцене не от своего имени, а от имени другого человека.

Итак, мы выделили три типа студентов, будущих актеров. Свободные, уверенные в себе актеры легче идут от себя к роли. Зрительное представление роли хотя и присутствует у них, все же не
оказывает на их работу решающего влияния. Их мы отнесли к первому типу. \*

Застенчивые, внутренне неуверенные в себе актеры чаще в сво­ей работе отталкиваются от образа. Зрительное представление ро­ли имеет для них решающее значение. Действовать на сцене им легче, как 'бы закрывшись другим человеком, своим представлени­ем роли. Таких актеров мы отнесли ко второму типу.

И наконец, большинство актеров принадлежит к третьему типу. Они свободно действуют и «от себя», и «от образа». Видение роли легко и свободно вспыхивает перед их мысленным взором. Комби­нируя и сочетая оба способа, они используют их в своем творчест­ве одновременно.

***РАЗВИТИЕ ВООБРАЖЕНИЯ***

Исходя из всего вышесказанного, мы приходим к выводу, что во всех трех случаях необходимо комплексное воспитание актера, одновременное развитие не только его органики, но и воображения, фантазии. Поэтому нам кажутся такими важными упражнения на наблюдения и профессиональные навыки, позволяющие подклю­чать к тренингу все новые и новые требования и давать простор творческим поискам. Эти упражнения требуют обязательного уча­стия воображения, фантазии, а ведь именно воображение привно­сит в упражнение тот элемент игры, вымысла, который раскрепо­щает актера, позволяет ему легко, свободно и увлеченно овладе­вать навыками.

Своеобразие подхода актеров к сценическому образу во многом зависит от индивидуальности видения, а видение — неотъемлемая часть фантазии человека.

М. О. Кнебель вспоминает, что А. Д. Попов превыше всего ценил в студенте образное мышление. Все способности души, считал он, должны питать воображение, рождать образ, живое конкретное видение.

Станиславский был в этом вопросе еще более категоричен:

Если воображение играет для артистов такую важную роль, то что же делать тем, у кого его нет? — робко спросил Шустов. — На­до развивать его или уходить со сцены»'.

Поэтому развитие воображения, фантазии в театральных учеб­ных заведениях должно занимать особое место. Делать упражне­ния на воображение актерам надо всю их творческую жизнь, ибо предела его развитию не существует.

Приведу несколько упражнений на развитие фантазии.

***Упражнение I.***Вызвать в своей фантазии, в своем видении какого-либо человека просто так, без всякой цели, без всякой зада­чи— дело почти безнадежное. Поэтому вначале студенту предла­гается вспомнить какое-либо место большого скопления народа: улицу (лучше конкретно —какая), вокзал (какой), поезд, автобус, троллейбус, ресторан, учреждение... В процессе такого уточнения неожиданно начнут возникать в воображении те или иные люди. О них надо рассказать, все время фантазируя и оправдывая их по­ведение, внешний вид и стремясь по возможности проникнуть (или, скорее, предугадать) в их внутренний мир.

*Упражнение II.* Просим студента рассказать какой-либо случай из его жизни. Драматический, комедийный — все равно ка­кой. При этом нужно обратить внимание на людей, действующих в рассказе.

От линии действия рассказа сами собой начнут рождаться виде­ния людей; и тут важно нафантазировать, описать этих людей: их одежду, привычки, походку, манеру смотреть, держать голову и т. д. Постепенно, увлекаясь, студент — часто неожиданно для се­бя— подойдет к показу этого человека. Надо очень осторожно, не прерывая его рассказа, стимулировать этот показ. Большая опас­ность здесь и вообще в такого рода упражнениях — это увлечение студентов чисто внешним показом, оторванным от внутренней сути человека, иными словами — копирование. Если это случится, надо тут же прекратить показ и просить студента продолжать рассказ.

***Упражнение III.***Рассказать студентам какой-либо эпизод из своей жизни. Ваше волнение во время рассказа перейдет к сту­дентам, им тоже захочется что-то рассказать. При этом надо натал­кивать рассказчика на описание людей, участвующих в его рас­сказе.

На уроке второго курса я рассказал ребятам о только что виден­ном мною случае: около магазина «Синтетика» стояла немолодая женщина, окруженная толпой, и громко охала. Лицо ее выражало ужас. Она судорожно перебирала все в сумке и в карманах. Мне сказали, что у нее вытащили кошелек с деньгами. Случай не такой уж, к сожалению, редкий. Студенты наперебой старались рассказать аналогичные виденные ими случаи. Я выбрал студентку Люду Б. и попросил ее рассказать. Она вспомнила, что прошлым летом, уезжая отдыхать на юг, она видела на Курском вокзале примерно

**1 Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 73.**

такой же случай. Около вагона соседнего поезда, недавно пришед­шего в Москву, стояла женщина с бледным лицом и у всех прохо­жих спрашивала, не видали ли они коричневый чемодан, перевя­занный ремнем. Ее явно обокрали. Я попросил Люду описать одежду этой женщины. Она описала. Я спросил: а как она стояла? Люда вышла на середину комнаты и показала нам. Ей особенно запомнились руки этой женщины, которые та почему-то часто при­кладывала ко рту. Рассказывая, Люда показала, как это делала женщина. Лицо студентки раскраснелось, глаза блестели. Ее рас­сказ-показ не оставил спокойной ее душу, она сочувствовала этой женщине, сама волновалась. Это, конечно, не было даже близким к проникновению в образ женщины, но это было стремлением пере­нести на себя ее чувства. При этом Люда оставалась «сама собой», чувства были ее, и все-таки она уже начала становиться «другой».

**Упражнение IV. «Оправдание поз».** Ранее мы выяснили, что существует самая тесная связь между характером и характер­ностью. А что, если, даже не наблюдая другого человека, произ­вольно изменить у самого себя, скажем, походку или манеру смот­реть, жестикулировать? И понаблюдать за собой: изменит ли это мой внутренний мир? Не целиком, разумеется, а хотя бы чуть-чуть? Практика показывает: да, изменит.

Живой человек — это гармоническое единство, где внешнее и внутреннее находится в строгом равновесии. Можно ли изменить в человеке, скажем, его психологию, оставив неизменными проявле­ния его характера, его действия? Конечно, нет! Но, несомненно, и обратное: изменение внешних проявлений человека ведет к изме­нению его психики.

Материалом актерского искусства не может быть только тело актера или только его душа, говорил П. В. Симонов. Душа и тело вместе, в неразрывном единстве своем (диалектическом), составля­ют одновременно и творца и материал.

На основе такой неразрывной связи характера и характерности, родилось упражнение «Оправдание поз». Это упражнение про­водится на втором и последующих курсах, хотя оно напоминает упражнения первого курса. Но на первом курсе нужно было исхо­дить из собственного характера, а здесь это оправдание должно идти от какого-то другого характера.

Студенты ходят в классе по кругу. Неожиданно педагог хлопает в ладоши, и студенты должны моментально принять какую-нибудь позу. Дается время на обдумывание, чтобы они могли решить, ка­кой это по характеру человек и почему он принял именно такую по­зу. Иными словами, какой характер (намек на него) подсказывает положение их тела.

Такие упражнения мы проводили много раз и на разных кур­сах. Опишем, как это упражнение протекало в Удмуртской студии.

Один студент, Вася У., после хлопка остановился, приподнял го­лову, отставил несколько напряженную правую ногу. Мы дали ему время на обдумывание. После этого он, точно нехотя, пошел, чуть хромая на правую ногу. Посадка головы, взгляд — все говорило о том, что он прислушивается. Вот он осторожно раздвигает что-то, нот к чему-то наклонился. Можно предположить, что это ходит по лесу «лирик». Любовь к лесу, траве, воздуху чувствовалась во всём его поведении. Вот он остановился, присел на землю, стал тихо посвистывать, зовя какую-то птицу. Она прилетела, он стал ее кормить...

Мы остановили этюд и попросили Васю рассказать о человеке, которого он изображал. Он сказал, что это «мечтатель». Отцл ист, живет с матерью. Она его балует. В раннем детстве упал с дерена и изуродовал себе ногу. Мальчишки смеялись над ним. Привык к одиночеству.

Предложив студенту продолжить упражнение, педагог подбро­сил ему скомканный бинт и сказал: «Это птенец, он упал из гнезда, ты хотел выкормить его, а он умер». «Мечтатель» вошел в комнату, ища своего друга. Нашел... Сколько страдания было на его лице! Это было приближение к характеру. А зародился он у студента от внешнего толчка — «трюка» (по Станиславскому).

Упражнение V. «Маскарад». Значение театрального костю­ма в творчестве актера при подходе к перевоплощению трудно пе­реоценить. В книге «Моя биография» Чаплин пишет о создании образа бродяги Чарли: «Одеваясь, я еще не думал о том, какой ха­рактер должен скрываться за этой внешней характерностью, но как только я был готов, костюм и грим подсказали мне образ. Я дал себе слово сохранить грим и костюм, подсказавшие мне об­раз... Стоило мне надеть ,,его" костюм, и я чувствовал, что это на­стоящий живой человек. Он внушал мне самые неожиданные идеи, которые приходили мне в голову только тогда, когда я был в ко­стюме и гриме бродяги»**1.**

«Костюм для роли — как это важно!.. — пишет С. В. Гиацинтова. — Я обычно очень скоро создаю в воображении облик своей ро­ли. Так, получив роль Лидочки в пьесе Сухово-Кобылина „Дело", я сразу стала просить художника сделать мне зеленое платье. Она должна была напоминать молодую березку, тоненькую и беспо­мощную... И действительно, это платье подсказало мне образ бес­помощной, обманутой, поэтической девушки... Со мной не раз п мо­ей театральной практике были случаи, когда внешние впечатлении, детали давали жизнь образу... У каждого актера свои потребности, свои впечатления, — словом, каждый подходит по-своему к овладе­нию образом. Мне, например, непременно надо, чтобы что-то во внешности роли занимало меня, интересовало или забавляло»**2.**

Итак, внешние изменения (грим, костюм) влияют на внутрен­нюю сущность образа.

Кстати, возникает такой вопрос: следует ли надевать репетици­онные костюмы или их детали во время упражнений «Наблюдения»? Если упражнение требует, чтобы студент (студентка) ощутил себя толстым или одетым в военный костюм, в вечернее длин­ное платье, то специально одеваться не следует. Но если надо по-

**1.Чаплин Чарльз. Моя биография. М., 1966, с. 142.**

**2.Гиацинтова С. В. Жизнь актера. М., 1963, с. 153—154.**

казать наблюдение, увиденное в жизни, то костюм, а лучше — эле­мент костюма (сапоги, рабочая одежда, старомодный пиджак, шу­ба, кепка и т, п.) в этом несомненно помогут. Особенно важно, с нашей точки зрения, верно обуться. В своих обычных туфлях или полуботинках трудно увидеть себя, скажем, работающим в поле или пришедшим на бал. Привычный, ежедневно надеваемый кос­тюм будет толкать студентов к своим личным привычкам, к своей личной характерности, а ведь К. С. Станиславский советовал, прежде чем приступать к репетиции, освободиться от привычной для актера характерности.

Итак, театральный костюм помогает актерам и студентам в их приближении к перевоплощению. Это его свойство и используется в упражнении «Маскарад» (взято у К. С. Станиславского, см. том 3, стр. 201). За несколько дней до показа мы объясняем сту­дентам, в чем заключается упражнение. Договариваемся с костю­мершей и с педагогами по истории костюма и грима. Они помога­ют студентам подобрать нужные костюмы и сделать грим. Затем мы все вместе смотрим показ.

Почти не обращая друг на друга внимания, по залу движутся одетые в различные костюмы студенты. Педагоги наблюдают за ними, стараясь увидеть, насколько костюм повлиял на изменение внутренней их сущности. В этом упражнении для каждого студен­та важен не сам праздник маскарада с его весельем и шутками, а возникающее ощущение: «нет, теперь это не я!»

Опасности и неудачи этого упражнения совпадали чаще всего с предупреждениями К. С. Станиславского. Были студенты, на ко­торых костюм не оказал никакого влияния: они остались такими же, какими были в жизни, в надетых на них иных костюмах. Одна студентка "в длинном платье ходила так же, как в коротком: шаги ее были широкими, длинная юбка ей только мешала. Костюм воен­ного (не современный) тоже не оказал на одного из студентов ни­какого воздействия: не было ни подтянутости, ни строгости в дви­жениях. Некоторые девушки, надев на себя красивые бальные платья, увлеклись «жизненным» гримом, подводили глаза и делали модную прическу, но все-таки остались вполне «самими собой». Студент П., надев фрак, стал кривляться, изображая «светского» человека...

Но было несколько случаев просто- поразительных. Студентка Таня М. надела простенькое платье, какое обычно носили героини Островского; оно было синевато-серого цвета, длинное, без всяких украшений. Она долго стояла молча у окна, опустив руки и о чем-то думая. Но вот она двинулась, и мы увидели бледное лицо. Она вынула из рукава носовой платок и все так же задумчиво прижала его ко рту. Все в ней было органично и слитно: плавные и мягкие движения, платье, сидевшее необыкновенно складно, бесхитрост­ная прическа — коса вокруг головы. Кто-то ее окликнул. Она, не выбиваясь из предполагаемых обстоятельств, остановилась, мед­ленно повернула голову и посмотрела на спрашивающего. Постоя­ла, глядя, казалось, сквозь него, и медленно пошла дальше, не проронив слова. Педагог ее о чем-то хотел спросить, но его удержало замкнутое, сосредоточенное выражение ее лица: такое лицо бывает у людей, которые совсем недавно пережили большое горе... Таня подошла к стулу, села, поправив платье чуть заметным дви­жением, охватила голову руками и опять погрузилась в свои мыс­ли... Обычно, даже в минуты каких-то неприятностей, эта студентка, вела себя совсем иначе. Перед нами был другой человек, с дру­гой психологией. Эта девочка приблизилась к перевоплощению, и толчком оказался надетый ею костюм.

***Упражнение VI. «Цепочка».***Студенты сидят на стульях, расставленных около стен комнаты. Крайний студент начинает ка­кой-либо рассказ. По хлопку преподавателя он заканчивает, а его сосед подхватывает и продолжает рассказ. Так рассказ движется по кругу комнаты, все студенты втягиваются в него. Педагог уделяет особое внимание описанию людей. Различный характер фан­тазии студентов при этом очень наглядно выявляется. Одни с удо­вольствием включают себя в рассказ, и их интересует главным об­разом ситуация, в которую они сами попадают, других больше интересуют люди, которых они наблюдали.

***Упражнение VII.******«Пилотка».***Заканчивая раздел, опишу еще одно упражнение. Возникло оно случайно. Как-то в классе си­дели четыре студентки второго курса. Преподаватель попросил их пойти в костюмерную и надеть какие-нибудь костюмы для упраж­нения «Маскарад». Но оказалось, что костюмерная закрыта. Что делать? Взгляд преподавателя остановился на пилотке. Это была обыкновенная армейская пилотка, ее теребила в руках студентка Надя М.

Педагог попросил студенток сесть напротив в один ряд. Крайней .слева оказалась Надя М. Ей предложили, не торопясь, рас­сматривая пилотку, нафантазировать себе какой-нибудь эпизод, случай, где присутствовала бы пилотка. Студентки родились после войны, поэтому в жизни они вряд ли попадали в такие ситуации. По они много слышали о войне, видели фильмы о том времени, им многое рассказывали родители. Поэтому представление о войне у них было.

Тем не менее у студентки ничего не получилось. Она вертела пилотку, надевала ее на голову, но на ум ей ничего не шло. Мы по­просили передать пилотку соседке. Ею оказалась Наташа В. Она сразу стала тщательно примерять пилотку, глядя в окно, как в черкало (урок проходил вечером). Надевала она пилотку франтовато, чуть набок. Чувствовалось, что она ощупью идет к какой-то цели. Надев пилотку, Наташа обратила внимание на свои сапоги. Нынешняя мода помогла ей: сапоги напоминали фронтовые. По­том Наташа, повернувшись к нам, с не свойственной ей грубовато­стью, попросила разрешить надеть брюки, которые она принесла для занятий по движению. Ей разрешили. Через минуту она вошла I) комнату в брюках и с поясом (где-то по дороге достала у ребят). Фантазия ее работала напряженно. Не выходя из игры, она бро­сила: «Я — сын полка. Полка разведчиков. Сейчас придет мой командир, а наша землянка не прибрана». И она стала убирать «зем­лянку». Оттолкнувшись фантазией от пилотки, она стала действовать. Движения ее были суховато-резкими, мальчишескими. Взгляд изменился: из-под пилотки смотрели смелые, дерзкие мальчишечьи глаза. Она, конечно, не создала еще образа, но толчок к перево­площению был дан.

Потом, уже через несколько месяцев, Наташа с удовольствием возвращалась в разговорах к этому этюду. Она что-то поняла для себя. Наташа сказала нам, что она как бы видела, чувствовала то­го мальчика. Радость этого видения, радость приближения к пере­воплощению была творческой радостью молодого художника. И еще одно очень важное обстоятельство: за несколько недель до этого показа Наташа пробовала показать мальчика, которого она в действительности знала. Но, увы, это реальное наблюдение ей ничего не дало. А вот деталь, возбудившая ее фантазию, смогла что-то «сдвинуть» внутри нее и приблизить к цели.

Следующей студенткой была Тамара А. В ней есть что-то угло­ватое, мальчишеское. Педагог решил, что она, глядя на Наташу, тоже будет играть мальчика. Но Тамара взяла пилотку, подошла к столу, достала зеркальце, попросила помаду (в жизни она не упо­требляет косметики), тушь, карандаш для бровей. Взяла у студенток все украшения, какие были у них: броши, кольца, серьги. Все это она осторожно и не торопясь сложила на столе. Глядя в зер­кало, она очень кокетливо надела пилотку, приколола ее заколкой и стала «делать себя красивой»: было положено все, что возможно, на лицо, надеты все украшения. Затем, задорно и кокетливо огля­девшись, она взяла телефонную трубку и стала звонить «младше­му лейтенанту». Тамаре свойственно чувство юмора. И тут, погру­зившись в свой показ, она находила такие обороты речи, была так серьезно-смешна, что все мы покатывались со смеху.

Наконец, четвертой была Валя Л. Она почти ничего не делала, только собранно и серьезно положила на колени пилотку, подперла лицо руками и стала смотреть на нее. Смотрела она долго, а мы не могли оторваться от Вали, от ее взгляда. Видимо, какие-то вос­поминания заставляли ее быть настолько сосредоточенной, что мы стали воспринимать ее как какого-то другого, более взрослого и много пережившего человека. Если в первых случаях пилотка толк­нула студенток к поискам внешней характерности, а это, в свою очередь, .изменило что-то и внутри, в чувствах и мыслях, то здесь не было почти никакого внешнего перевоплощения — только поза и взгляд. Но Валя тоже стала другой.

Три случая—и все разные. Что же, первые — это удачные при­меры, а последний — нет? Конечно, не так! Все три примера иллю­стрируют разные способы, ведущие к перевоплощению. И показ Вали не менее интересен, чем показы ее подруг. Но ее индивиду­альность, ее фантазия, ее психофизические качества таковы, что она свободнее движется к перевоплощению, идя от себя, а не от образа, как ее подруги.

Вот что пишет Наташа В. об этом упражнении:

 «Это удивительно радостное чувство: рождение в тебе чужой жизни, вдруг близкой и понятной; я поняла, что в любом наблюдении присутствует очень значительный процент фантазии. А иногда даже с фантазии и идет характер. Ведь, в общем, фантазия — тоже

когда-то виденное, слышанное, зафиксированное в памяти, может,, и бессознательно.

Без освоения этого раздела нельзя избавиться от повторов. Всю жизнь играть себя или что-то близкое? Это неинтересно. Актриса должна быть многогранной. Между прочим, схватывать внешние признаки образа (походку, особенности движения, положение те­ла, рук и т. д.) очень помогает мне фантазия. Даже .удивительно, как все цепляется одно за другое».

Интересны выводы Наташи:

«Наверное, когда вдруг, неожиданно на сцене начинает жить в тебе другой человек и мыслить категориями, тебе не свойственны­ми, тогда-то ощущаешь необыкновенную радость от того, что ты открываешь в себе этого человека, от того, что он существует, жи­вет в тебе, уже почти независимо от тебя, без усилий с твоей сто­роны. Вот это сценический образ.

Что такое характерность? Я думаю, что характерность — это элемент образа, чисто внешний. Люди такие разные — и внешне, и внутренне. Совокупность внешних особенностей — походка, речь, поворот головы, движение рук, взгляд и т. д., свойственных данно­му персонажу и не свойственных (а может, иногда и свойственных) данному актеру. Жизнь внешняя плюс жизнь внутренняя — сцени­ческий образ».

Выводы Наташи, конечно, еще наивные. Но стремление к ос­мыслению того, что она осваивает, к обобщениям — радостное яв­ление. Это следует приветствовать в любом студенте.

Интересно сравнить мысли двух учащихся — Наташи В. и Юры Б. Наташа считает: «Люди такие разные — и внешне, и внут­ренне». А Юра пишет: «Наблюдать надо, это расширяет твой кругозор. Хотя, по-моему, на самом деле все люди в принципе похожи».

Два взгляда на жизнь и, вероятно, два разных способа прибли­жения к перевоплощению.

Чтобы ярче заработала фантазия, актеру порой приходится не щадить себя, знать свою «болевую точку» и отталкиваться от нее. Станиславский пишет: «Спросите себя и ответьте на вопрос искрен­не: какое событие, какая воображаемая катастрофа могла бы вы­вести вас из состояния равнодушия, взволновать, напугать, обрадо­вать?.. На что вы больше всего чувствительны в жизни? Что вас чаще всего волнует, пугает, радует?» '

Я задал такой вопрос студентам. Молчание... Но вот студентка Люда М. говорит, что ее больше всего волнует детское горе, что слезы детей она не может спокойно видеть. Я рассказываю, как уже в конце войны, в 1945 году, я был свидетелем, как в Германии молодой немец ударил девочку за то, что она у нас, русских, взяла хлеб. Чувствую, что рассказ волнует Люду. И тут же прошу ее

**1 Станиславский К. С. Собр. соч., т. 2, с. 92.**

рассказать, как она видит этого парня. Она рассказывает. Я усложняю вопрос: «А если это не парень ударил девочку, а женщина, пожи­лая немка?» Люда, взволнованная, покрасневшая, сидит и думает. Потом вскакивает, говорит: «Она такая!» — и показывает. В ее показе— искренность и непосредственность, но и один серьезный не­достаток: ее женщина похожа на «вообще» немок. Спрашиваю: «Откуда ты взяла ее?» — «Я видела такую в кинофильме». — «Хо­рошо, а в жизни ты не встречала женщины, которая могла бы уда­рить ребенка?» Она не ответила, задумалась.

Прошло несколько дней, я уже стал забывать о своем задании, как на одном уроке Люда говорит мне: «Я на улице встретила та­кую женщину. Она может бить детей. Вот посмотрите». И она по­казала. Я не знаю, могла ли такая женщина действительно уда­рить ребенка, но показ Люды был очень искренним, взволнованным и, казалось, точным. Перед нами прошлась суховатая женщина, с тяжелой походкой и блестящими сердитыми глазами. Она кого-то искала... Люда резко обрывает показ, садится в угол, вся красная. «Как я ее ненавижу!» — повторяет она несколько раз.

Это был «внутренний порыв к действию» (по Станиславскому). И это было хорошо.

**Упражнение VIII** (по М. А. Чехову). Найденный фантазией образ человека переносим из одного возраста в другой. Если он молодой, то какой он стареющий (медленный переход) и старый? Если старый, какой молодой?

**Упражнение IX. «Ассоциации».** В юности мы играли в такую игру: один из нас «загадывает» какого-нибудь человека — из мира искусства, литературы, политики. Обязательно такого, которого бы все знали. Затем все присутствующие задают загадавшему вопросы. Например: «Кто был бы загаданный человек, если бы он был птицей? предметом мебели? временем года? цветком?» и т. д. Вопросы могут быть самые неожиданные и нелепые, так же как и
возможные ассоциации. По ответу надо догадаться, кто этот человек.--

Такую игру-упражнение, с успехом и с пользой можно проводить в училище. Вместо «знаменитостей» мы берем самых обычных об­щих знакомых, например студентов других курсов. Можно загады­вать и всем известных актеров и т. д. Ассоциации приучают студен­тов к образности мышления, к неожиданным обобщениям, цепкости наблюдений.

Очень полезно для развития воображения проигрывать про се­бя, молча, в удобное время (прогулка, отдых в постели, в кресле, поездка в автобусе, метро и т. д) какие-либо надуманные ситуации. Для этого надо только «оттолкнуть» от чего-то свою фантазию. Та­ким толчком может быть и книга, и недавно виденный фильм, и наконец, просто вид из окна поезда или автобуса. «Что бы было, ес­ли бы я попал сюда в раннем детстве?.. Или не в детстве, а вот сейчас?.. А если в зрелом возрасте?.. Мог бы сюда попасть герой репетируемого мной теперь отрывка? Что бы он здесь делал?»

**1. Народный артист СССР Николай Сергеевич Плотников**

рассказывал мне, что таким образом он тренировал в юности и волю. Он заставлял себя проделывать такие упражнения в часы, когда уста­лость после занятий в театральном училище бывала самой силь­ной. «Только бы добраться до постели и отдохнуть» — так чувству­ет себя тело, а разум призывает: «Нет, именно сейчас, хоть на ми­нуту, вспомни и прорепетируй про себя какой-нибудь кусок роли. Или заставь себя вообразить, какое место в пьесе могло бы про­изойти вот здесь, на этой улице». Такие упражнения тренируют и полю и воображение.

Естественно, что фантазия черпает свой материал из реальной жизни. Но иногда, оценивая этюды студентов первого и второго курсов, совсем еще молодых людей, удивляешься: откуда они мог­ли узнать, как сумели почувствовать то, что доступно только зре­лому человеку? Заниматься «подменой чувств» они еще не умеют. Так откуда же это? Окажем, одна студентка на втором курсе в упражнениях на наблюдения показала, как женщина средних лет ревнует мужа. Ревность «от себя» понятна, но ревность зрелой жен­щины? Откуда? Только из наблюдений? Думается, этого мало. Или — подробный рассказ студента первого курса об улице города, где он никогда не был. Он почему-то необычайно ярко видел в сво­ем воображении это место. Откуда это? Нет ли еще каких-нибудь источников пополнения фантазии и воображения, кроме собствен­ных наблюдений? Пока этот вопрос до конца не изучен. Возможно, через несколько лет будут открыты новые источники «информации» пашей фантазии.

Итак, упражнения на наблюдения, на профессиональные навыки, па фантазию и т. д. не могут еще привести студентов к полному пе­ревоплощению. Пока еще нет ни пьесы, ни созданного автором образа. Сейчас происходит лишь знакомство студентов со способа­ми, ведущими к перевоплощению. Студент создает только эскиз, набросок будущего образа. Умение наблюдать жизнь, людей вокруг себя, творческая фантазия и воображение—все это помогает сту­денту на данном этапе обучения прикоснуться к творческому пере­воплощению. Но работа над созданием сценического образа еще впереди.

**ЭТЮДЫ К ОБРАЗУ**

**(Работа над прозаическими произведениями современных авторов на современную тему)**

Упражнения, о которых говорилось в предыдущих разделах, подготовили студентов и к умению пользоваться средствами внеш­ней выразительности, и к необходимости выявлять себя, свое отно­шение к миру. Работа над советской прозой позволяет сделать сле­дующий шаг.

Наметки характера сценического образа, сделанные студента­ми в начале семестра, были плодами их фантазии и наблюдений. И вот теперь, во второй половине семестра, появляется автор (пока еще не драматург) со своими героями. Задача студентов — попро­бовать воплотить их на сцене. Если раньше, в упражнениях «На­блюдения», зрительное представление возникало от реально су­ществующего объекта, то теперь толчком является данный автором образ, он заставляет отыскивать в окружающей жизни его прото­типы. Искать их приходится, ориентируясь на свое зрительное представление будущего образа.

Почему мы начинаем работать не над драматургическим мате­риалом, а над прозаическим? Драматург, как правило, не дает опи­сания и подробной характеристики своих героев, не рассказывает обо всех обстоятельствах их жизни и сталкивает каждого из них с небольшим сравнительно количеством девствующих лиц. В прозаи­ческом же произведении герой живет более широкой и свободной жизнью. Автор при помощи многих средств (лирические отступле­ния, прямая оценка героев и событий, внутренний монолог героя, характеристика среды и т. д. и т. д.) помогает читателю глубже проникнуть в духовный мир своих героев. Он сам делает часть той работы, которую должен проделать актер, столкнувшись с ролью в драматургическом произведении.

Почему берется современная тема? Потому что она более по­нятна и близка студентам. Обогатить образ чертами, подсмотрен­ными у своих современников, легче, чем искать нужный материал в различных источниках.

Б. Е. Захава очень точно описывает цель и процесс работы над прозаическим произведением советского автора:

«Для этого выбирается какое-нибудь беллетристическое произ­ведение советского автора: роман, повесть, рассказ. Выбранное произведение сначала подвергается разбору со стороны идейного содержания (первый этап работы). Потом дается подробная харак­теристика каждому действующему лицу. Распределяются роли. Каждый исполнитель собирает для себя нужный материал путем жизненных наблюдений, специальных экскурсий, подбора нужной иконографии и т. п.

После этого приступают к самим этюдам, сначала очень простым по своему сюжетному содержанию, которое потом постепенно все больше усложняется. При этом действующие лица ставятся в этих этюдах в такие ситуации, в каких они в самом романе или повести не показаны. Берутся моменты, которые должны подготовить описанную в романе сцену, или моменты, находящиеся между опи­санными в романе событиями. Так, если два действующих лица даны в романе уже в качестве супругов, то в этюдном порядке могут быть сыграны сцены их первого знакомства, их встречи до свадьбы, любовное объяснение и т. п. Если какое-либо лицо в повести пока­зано только при исполнении своих служебных или общественных обязанностей, то в этюде оно может оказаться у себя дома, в се­мейной обстановке, и наоборот.

Такие этюды разыгрываются в очень большом количестве. От этюда к этюду постепенно накапливаются характерные особенно­сти данного персонажа — внутренние и внешние. Педагог внимательно следит, чтобы исполнитель двигался к образу, не теряя са­мим > себя, добивается, чтобы процесс этот протекал органично, в Соответствии с формулой, точно выражающей диалектику творче­ского перевоплощения актера в образ: стать другим, оставаясь са­мим собой.

Оказалось, что в результате сыгранных таким образом много­численных этюдов ученику ничего не стоит приготовить потом любую написанную в форме диалога сцену из данного романа уже на основе авторского текста, который в этом случае осваивается очень легко и быстро; (третий этап) иногда отрывок, для постанов­ки -которого без предварительной проработки при помощи этюдов расходуются месяцы, оказывается готовым в результате такой проработки после одной-двух репетиций. Исполнители в этом слу­чае настолько вживаются в свои образы, что могут без всякой предварительной подготовки играть их, или вернее, жить и действовать и них, при любых, заданных им обстоятельствах, в любых ситуациях» **1.**

Метод работы над прозаическим произведением советского авто­ра, его значение прекрасно описаны и в книге Л. М. Шихыатсва «Сценические этюды», поэтому рассказывать обо всем процессе ра­боты мы не будем. Нас интересует момент перевоплощения студен­та в образ, вернее — подхода к этому моменту. Для этого мы бу­дем останавливаться главным образом на тех этапах работы, где этот подход наиболее ярко выражен. При этом возьмем в качестве примера одного студента, отталкивающегося в своей работе от себя, другого — отталкивающегося от видения, зрительного представ­ления будущего образа, и третьего — пользующегося обеими воз­можностями (подавляющее большинство студентов относится к последней категории).

В январе 1969 года мы выбрали для работы повесть Михаила Анчарова «Теория невероятности» (напечатана она была впервые в журнале «Юность», № 8, 9 за 1965 г.). Я работал вместе с худо­жественным руководителем курса Ю. В. Катиным-Ярцевым. «Тео­рия невероятности» была выбрана нами потому, что эта повесть современна, большинство действующих лиц ее — молодежь, место действия— Москва, где живут, учатся и наши студенты. Кроме то-то, у повести было еще одно достоинство: описание современной жизни героев переплеталось с рассказом об их прошлом.

Пересказывать содержание повести не буду, так как она широ­ко известна. К тому же сюжет ее сложен, многопланов, и на это ушло бы много времени.

Большинство студентов отнеслись к повести как к материалу будущей работы положительно. Мы распределили роли. Первая читка, первое ощущение роли — знаменательный момент. Он во многом определяет дальнейший ход работы студентов.

Сразу же после первого знакомства с ролью мы попросили каждого студента выписать столбцом слова, определяющие его впечатление от роли. Один из студентов записал следующее:

**1 Захава Б. Е. Современники. М., 1969, с. 150—151.**

Серый Скользкий

Неуловимый

Дотошный

Ниже стали появляться определения, раскрывающие характер и внешнюю характерность образа:

Близорукий

Руки короткие, мягкие

Ходит маленькими шагами

Маска неприступности

Позер

Рубашка застегнута на верхнюю пуговицу

Не шутит

Жену любит, детей — нет

Тихий, но кричит на кошек и собак.

Никто не видел его смеющимся.

Когда работа будет идти полным ходом и в роли что-то не бу­дет ладиться, полезно заглянуть в эти записи. Первое впечатление от роли даст новый толчок к работе.

Мы выбрали несколько .студентов и спросили их, возникло ли у них видение роли после первой читки повести. Ответы были разные. Более или менее ясный образ возник у студента, репетировавшего роль молодого ученого Мити. Он увидел одетого с необычайной ак­куратностью человека, тщательно причесанного, с несколько вызы­вающим, даже наглым взглядом. Студенту, который репетировал роль Крауса — профессионального австрийского революционера, представилось, как этот человек курит маленькую трубку и внима­тельно слушает собеседника; голова у этого человека совершенно седая. Студент, репетировавший роль поэта Памфилия, увидел по­чему-то яркий шарф (или, скорее, платок), повязанный у Памфилия на шее.

Может возникнуть такое соображение: первое зрительное пред­ставление образа не отличается глубиной и оригинальностью. Да, чаще всего бывает так (хотя у некоторых студентов сразу возни­кало точное и глубокое видение образа). Но в этом нет беды. Ведь видение не статично, оно развивается и обогащается в процессе творчества. А чтобы что-то усовершенствовать, надо иметь предмет для усовершенствования. Следовательно, в любом случае первое представление образа ценно и его нужно фиксировать.

Первые занятия были общими: участники работы делились впе­чатлениями от ролей своих и чужих, рассказывали о встречах с учеными-физиками, говорили об идейной напряженности произведения, старались сформулировать сверхзадачу всей повести и каждо­го действующего лица в отдельности.

Затем мы стали вызывать студентов на репетиции группами, человек по пять-шесть. Отбор производился по принципу связи действующих лиц друг с другом.

Работа шла по единому для всех плану: обсудив будущие образы, мы предлагали студентам поискать нужные им «модели» в реальной жизни. Мы ставили перед студентами задачу изучения жизни, связанной с теми обстоятельствами, которые даны в повести. Действие происходит в 20—30-х годах и в наши дни. Место действия перекидывается .со строек первой пятилетки в институт ядерной физики наших дней, из мастерской игрушечника-кустаря — на ули­цы Москвы 50-х годов... О многом надо было узнать, многое из­учить, прежде чем приступить к репетиционной работе.

О жизни физиков рассказал ребятам студент, который до при­хода в училище работал в научно-исследовательском институте. Выяснилось, что несколько человек бывали в Дубне и знакомы с молодыми физиками. Исполнителю роли игрушечника пришлось поехать в Музей игрушки в Загорск и побывать в Московском му­зее игрушки. Другие студенты пошли в библиотеку и погрузились в изучение революционных событий на Западе в период 20—30-х го­дов. Каждый день ребята приносили и с радостью делились с нами все новыми и новыми познаниями о времени и людях, с которыми связаны их герои. Фантазия всегда должна получать толчок для своего правильного развития. Продуктивность ее прямо пропорцио­нальна тому знанию жизни, которое человек успел накопить. Зна­ние жизни — основа всей последующей работы актера над ролью.

Чтобы как следует представить себе прошлое персонажа, необ­ходимо написать его биографию. Мы объясняем студентам, что био­графия образа должна в корне отличаться от тех автобиографий, которые все мы пишем для учреждений, где работаем. В этой «ху­дожественной» биографии важна не столько «документальность» и последовательность, сколько образность, яркость описания отдель­ных случаев из жизни будущего героя. Чтобы процесс фантазиро­вания был не рационалистическим, а образным, не абстрактным, а чувственно-конкретным, актер должен полюбить в этом процессе летали, живые подробности, сообщающие фактам, создаваемым фантазией, неповторимое своеобразие и жизненную достоверность.

Параллельно с наблюдением за жизненной средой своего героя мы предлагаем студентам приступить и к выяснению логики его действий, оправдывающей цель совершаемых им поступков. При этом важно сосредоточить внимание на действенной стороне роли, определить те основные события, которые совершили поворот в судьбе героя, стали определяющими в становлении его характера. Они могут быть описаны автором, а если нет, их надо нафантази­ровать. Главное, надо открыть в себе и проверить в этюдах основ­ные элементы характера персонажа. Начинается цепь этюдов, прежде всего таких, которые бы разбудили в самом студенте необ­ходимые стороны характера персонажа.

Предположим, по роли от человека ушла жена. Это событие во многом определяет дальнейшую судьбу героя, может резко повли­ять на его характер. Студент — еще молодой человек, возможно, не был женат, такой ситуации в жизни не пережил. В этюдах на эту тему ему не удавалось глубоко поверить в правду происходящего. Как быть? Надо поговорить со студентом, выяснить, когда и при каких обстоятельствах ему пришлось в жизни пережить чувство униженного мужского достоинства (оно больше всего мучило его героя после развода). Выясняем, что такой случай был со студен­том в его школьные годы. Тогда мы просим его сыграть в этюде эту ситуацию и постараться в себе воскресить чувство стыда и безысходной несправедливости.

Чтобы глубже проникнуть в душевный мир героя, нужно при­учить себя наблюдать внутреннюю, духовную жизнь людей. Эту сторону жизни обычно очень тщательно прячут от других. Хорошо, когда удается увидеть человека в момент эмоционального всплеска, когда он не управляет собой. Предположим, очень сдержанный че­ловек, ваш знакомый, вдруг выходит из себя. Увидеть и зафикси­ровать в своей памяти этот случай очень важно и полезно. Кроме открытых эмоций, нужно уметь наблюдать и «коллекционировать» выявление скрытых чувств человека. Предположим, вы знаете, что ваш приятель безумно ревнует свою жену. Но как, в чем это вы­ражается? Хорошо, если вам удастся быть в какой-нибудь компа­нии, где есть «основание» для ревности вашего знакомого. Вы уви­дите, как он будет прятать это чувство. Взгляд, брошенный на дру­гого человека, или краска, залившая внезапно его лицо, выдадут его.

Для чего нужны такие наблюдения? Чтобы потом, когда пона­добится, внешне скопировать поведение такого человека? Нет, ко­нечно, нет! При помощи магического «если бы», при помощи лич­ных впечатлений и фантазии актеру необходимо возбудить в себе «нужные» чувства. Но это не все. Так ревнует актер. А как должен ревновать герой? Так же? Нет, иначе. А как? Вот на этот вопрос и ответит наблюдение.

Зрительное представление роли, появившееся еще при первом знакомстве с произведением, будет видоизменяться и укрепляться под воздействием этюдов. Со своей же стороны возникающее виде­ние образа будет предлагать студенту новые ситуации для этюдов. Так видение поможет в поисках характера, а наблюдения углубят видение.

После того как накоплен некоторый материал жизненных на­блюдений, нафантазирована биография, когда студенты в этюдах постарались открыть в себе нужные стороны характера и начина­ют представлять, хотя бы в самых общих чертах, предполагаемый образ, мы просим их показать какую-либо характерную черту об­раза. Студенты показывают походку, манеру держаться, показыва­ют, как их будущий герой смотрит, читает газеты, слушает, ест и т. д. Повторяется та же работа, что и в начале второго курса, в упражнениях на наблюдение. Разница заключается в том, что если раньше показ наблюдений был нецеленаправлен (все равно, како­го человека студенты показывали), то теперь все поиски идут в соответствии с авторскими требованиями.

Показ элементов «авторского» образа мы просим проводить в обстановке, близкой для образа. Так, студент, исполнявший роль Алеши Амосова, молодого ученого-атомщика, показывал его мане­ру читать книги и записывать при этом свои мысли, — показывал не просто в каком-то случайном месте, а в рабочей комнате в институте. Такая конкретность места действия заставляет точнее работать фантазию. Легче ответить на вопросы: какая у него комната? К;1К на письменном столе лежат книги—в порядке или на столе ералаш? Если время позднее, то почему он остался работать так нп.чдно? Беспокоятся ли за него домашние? С кем вместе, он живет дома? Вопросов возникает много, и это очень хорошо: чем больше приходится отвечать на вопросы, тем глубже студент проникает в будущий образ. Полезно ставить персонаж в различные обстоя­тельства жизни. Они могут относиться как к настоящей, так и к прошедшей и будущей жизни героя, и тут начинается целая серия этюдов. Ситуации для них лучше брать не те, что описаны автором, а нафантазированные.

При работе случается и так, что в какой-то момент студент на­чинает изображать персонаж, а не жить в образе. На определен­ном этапе работы (в первой ее половине) это не страшно, а для некоторых творческих индивидуальностей даже необходимо. Надо только обратить на это внимание студента и вовремя призвать его не необходимости самому зажить чувствами героя.

Когда студент «окрепнет», можно перейти к работе с авторским текстом.

Ко времени показа накапливается обычно большое количество самых разнообразных этюдов. Тут и сцены, нафантазированные студентами, и этюды-сцены, сделанные на основе авторского тек­ста. Бывают готовы к показу целые инсценированные куски из про­изведения. Получается своеобразное представление, причем в удач­ных случаях бывает и так, что на третьем и четвертом курсах из него создается уже настоящий спектакль. Так было, например, с повестью С. Антонова «Разорванный рубль». Начав работу над этюдами на втором курсе, педагоги В. К. Львова и Л. В. Ставская на основе накопленного материала сделали со своими студентами интересный дипломный спектакль на четвертом курсе.

Теперь остановлюсь на трех студентах, наиболее ярко отобразивших в своей работе разные методы работы над перевопло­щением.

Первый — Юрий Б. Он репетировал и затем показывал Гошу Панфилова. Шел он к роли «от себя». Способный, вдумчивый сту­дент. Но самомнение и уверенность в собственной незаурядности, как правило, ставили его в центр происходящего в собственных глазах — и в жизни, и на сцене. Раздел «Наблюдения» ему не нра­вился, выходил он на сцену при работе над ним редко. От обсужде­ния показов товарищей чаще всего воздерживался. Работу над повестью начал с внутреннего недоверия. Несколько раз пробовал на­деть на себя различные детали костюма, но потом от них отказы­вался: они ничего ему не давали. Однажды, в этюде «Ожидание Кати», он устроился поудобнее на садовой скамейке, задумался и стал просто ждать девушку Катю, которая ему нравилась. То есть, внутренне успокоившись, он стал действовать только от себя. Это самочувствие дало ему уверенность и творческую инициативу. - Педагог подбодрил его, и после этого этюда Юра начал чаще выхо­дить на сцену.

Своеобразие, оригинальность, свойственные Юре в жизни, на сцене стали ярче и значительнее. Это была внутренняя характерность образа, шедшая целиком от его личной индивидуальности. Говорил он уверенно, двигался шумно и резко. Во всех ситуациях роли был очень искренним. На зачете он показывал этюд «Сопер­ники». Это был один из самых интересных этюдов (такой ситуа­ции в повести нет, она нафантазирована). Образ Гоши Панфилова, сыгранный Юрой, отвечал всем нашим требованиям. Идя целиком от себя, что-то при этом в себе ярче высветлив, Юра создал свое­образный характер.

Второй тип — студентка Лида Б. Она репетировала роль Зины, научной сотрудницы. У Лиды хорошие данные: высокая, с нежным женским обаянием, красивый голос.

Пришла Лида в училище прямо из десятого класса. Страшный враг ее — «зажим», и физический, и нравственный. Нам стало из­вестно, что у нее в семье не все благополучно: скандалы между от­цом и матерью и, наконец, уход отца из дома, суд, развод. Все это нанесло Лиде в свое время тяжелую нравственную травму. По складу характера она застенчива, не уверена в себе. Училась на первом курсе средне, но «Наблюдения» на втором курсе заставили смотреть на нее с любопытством и надеждой. Она выходила на сцену часто и приносила массу наблюдений. Это были и молодые девушки, и пожилые женщины, при этом совсем непохожие на Ли­ду. Выводя их на сцену, Лида просто расцветала. В этюдах первого курса она была колючей и неприятной, а здесь — легкой и озорной. Работа над профессиональными навыками («портниха») оказалась для нее такой же удачной. И здесь это была не Лида, а другая, очень живая девушка.

В работе над ролью Зины студентка еще больше раскрылась. Начала она с этюда «Зина дома». Оригинально причесавшись, на­дев красивый халат, ее Зина устроилась с ногами на тахте. Она де­лала маникюр, следила за закипающим кофейником и непрерывно поглядывала на часы. Дождавшись какого-то часа, стала звонить по телефону знакомому. Тон разговора не имел ничего общего с ее жизненной манерой — был резким, решительным и требова­тельным.

После этого этюда, «зацепив» будущий характер, Лида стала показывать свою Зину в самых разнообразных ситуациях: в ко­миссионном магазине, на работе, в концерте и т. д. Так от этюда к этюду она обогащала и укрепляла свой будущий образ. Я не хо­чу оказать, что все, ею сделанное, было вне критики, нет! Но ее подход к роли от внешнего зрительного представления больше соответствовал особенностям ее творческой индивидуальности и способствовал удаче.

Наконец, студентка Наташа Г. Она работала над ролью Анастасии Григорьевны, директора школы. В работе отталкивалась как от себя, так йот образа. Заразительная, увлекающаяся, с яркой Фантазией, девушка пошла поначалу от наблюдения над своим школьным директором (мужчиной). Она надела широкий, почти мужской пиджак, широкую юбку, закурила и стала ходить по-муж­ски, широко шагая. Но внешние наблюдения почти сразу же стали перемешиваться с работой над внутренней сущностью будущего образа. Добрая и мягкая от природы, она искала в себе черты сдержанности, самообладания и резкости. В этюде «На традицион­ном вечере-встрече» она, разговаривая с бывшими своими воспи­танниками, была так проникновенно-внимательна, так сдержанно-сильна, что захватывала зрителей.

Этот образ скупо дан автором, и все-таки образ, созданный сту­денткой, и образ, написанный Анчаровым, оказались очень близки/ми.

Профессор Татьяна Митрофановна Шухмина-Щукина проводит со студентами вторых курсов еще один интересный цикл уп­ражнений.

Предположим, что в произведении есть персонаж, отличитель­ной особенностью которого является жадность. Татьяна Митрофа­новна делает с исполнителем целый цикл упражнений-этюдов, что­бы выявить в нем самом именно эту черту характера.

Перед началом упражнений студенты не знают, кого именно они будут изображать. Они делают ряд этюдов «от себя». В пер­вом этюде — «В загородном походе», действуя ло принципу «я в предлагаемых обстоятельствах», студент вместе со своими товари­щами отправляется в поход по Подмосковью (действует он в этю­де один). Остановились на ночлег, развели костер, но спичек оста­лось очень мало, их надо экономить. Обстоятельства заставляют студента находить в себе «экономного» человека.

Следующий этюд — «В экспедиции». Тот же студент попадает в дальнюю экспедицию. Запасов продовольствия *в* обрез. Есть об­щие продукты всех участников и его, студента, собственные — он держит их отдельно. Боясь возможного голода, он во время приго­товления обеда часть общих продуктов откладывает в свой собст­венный запас. (В этом этюде, как и в предыдущем, студент дейст­вует один.)

Третий этюд. Студент «постарел», он уже пенсионер, живет в городе, на пятом этаже. Лифта нет. Спускаться за продуктами труд­но, а часто просить соседей неудобно. За обедом он очень эконом­но ест кефир и хлеб. У него есть еще одна бутылка кефира, но он не дает ее пришедшей к нему соседке, тоже пенсионерке.

И наконец, последний этюд строится на тему, взятую из того произведения, над которым работают. Теперь студенту говорят, кого именно он играет.

Благодаря циклу этих этюдов, исходя из данных самого сту­дента, доминирующее качество характера роли (в данном случае жадность) выявляется, «культивируется». Характерность рожда­ется сама собой.

Следующий этап работы — детальная разработка роли. Путем наблюдений над подобными людьми, включения фантазии, столкновения с другими действующими лицами, путем изменения отноше­ния к окружающему и к партнерам студент постепенно выращива­ет «в себе» необходимый по роли характер.

В 40-х годах я работал в театре в месте с А. Д. Диким. Талант­ливейший актер и режиссер много интересного и поучительного рассказывал нам, тогда молодым актерам. Среди его упражнений было и такое. Актер, нащупав характер будущей роли, задает се­бе вопрос: «Какая скульптура (уже существующая) наиболее точ­но и верно выражает внутреннюю сущность будущего образа?» Если актер не знает такой скульптуры (сам А. Д. Дикий был не­обычайно широко образованным человеком и великолепно знал скульптуру), то надо задать себе вопрос: «Как бы я, актер, в скуль­птурной форме мог выразить сущность моего будущего образа?» Решение должно быть одно. Это очень интересное, полезное упражнение. Оно заставляет актера найти наиболее точное и единственно правильное выражение своего представления об образе.

Работа над беллетристическим произведением советского авто­ра на .современную тему—это как бы мост, который соединяет всю предыдущую этюдную работу студентов на первом и в начале вто­рого курса с их дальнейшей работой над отрывками и позлее — над целыми пьесами. В этом разделе обучения впервые появляется «ав­торский» образ (роль и ее зрительное представление актером).

Нередко в начале работы над произведением происходит раз­рыв с предыдущей учебной работой. Молодые актеры начинают «играть» образ, забыв обо всех упражнениях и этюдах первых лет обучения. Постепенность перехода от упражнений и этюдов различ­ного характера к этюдам, построенным на материале романа или повести, помогает более органично войти в работу над ролью. В этом случае работа над ролью ощущается студентами как естест­венное продолжение учебных упражнений и разрыва между раз­ными этапами обучения не происходит.

Близость материала .произведения к повседневно наблюдаемой действительности делает героев понятными, доступными для про­ведения жизненных параллелей, аналогий. Именно это позволяет при сохранении органики, без насилия над собой делать шаг к по­знанию другого человека и преображению в него. Близость, узна­ваемость и авторская «подробность» уберегает от приблизительно­сти и штампов.

Итак, мы прошли начальный этап пути актера — от простейше­го упражнения к первым попыткам создать образ на материале, данном автором. Этот этап помогает актеру найти свой путь в искусстве, свой способ подхода к сценическому образу.

Наиболее существенным выводом, который можно сделать, ана­лизируя этот путь, является такой: нет и не должно быть принци­пиальной разницы между упражнением, этюдом и творческим про­цессом создания образа. Зерно этого процесса заложено в любом тренировочном упражнении. Педагогу надо не бояться обнаружи­вать это «зерно», эту творческую сущность, и тренировать в сту­денте все свойства, помогающие его будущей профессии. Тогда требование органики не будет самоцелью. Раскрепощенность актера, наблюдательность, богатство его личности станут основой для жи­вого и подлинного существования в условиях, предложенных об­стоятельствами, а позднее автором.

Упражнения — это ступеньки в решении сложной проблемы пе­ревоплощения в образ. Студент должен ощущать это. Но в пер­вую очередь необходимо ощущать неразрывность разных этапов обучения самому педагогу, тогда он будет последовательно рас­крывать студентам логику этой связи.

Пути подхода к сценическому произведению, к созданию образа различны. Каждый художник-актер находит в конце концов свой собственный путь, соответствующий именно его индивидуальности. Устанавливать «обязательные» законы сложно да и, вероятно, .не нужно. Мы постарались коснуться одной стороны вопроса, изучением которой занимается Щукинское училище. Всякое же допол­нение, развитие и даже несогласие (если оно конструктивно, опира­ется на жизненный опыт и на широкие знания) можно только при­ветствовать. Нельзя лишь отвергать, запрещать пусть даже спорные, но найденные творческим опытом пути перевоплощения.

Мы считаем, что в поисках сценического образа необходимо ис­пользовать как внутренние, так и внешние импульсы к творчеству. Только сочетание обеих сторон подхода к образу, их диалектиче­ское единство, взаимопроникновение приносит положительные ре­зультаты. Но и здесь все зависит прежде всего от индивидуальных .особенностей актера-художника.

Еще раз остановимся и на общих вопросах воспитания студен­тов — вопросе о широте их знаний и о развитии коммунистического мировоззрения.

Широкие знания нужны нашему молодому актеру. Чем более оснащен он ими, тем с большей свободой, уверенностью он творит, тем легче ему нести зрителю пламя великих ленинских идей.

Наивысшую цель творчества артиста К. С. Станиславский назы­вал «сверх-сверхзадачей». Сверх-свсрхзадача артиста определяет его требовательность к себе, к своему творчеству. Она с особой ост­ротой ставит перед артистом вопрос о мировоззрении. Коммуни­стическая партия, В. И. Ленин всегда воспитывали деятелей искус­ства в духе идей служения народу, активного участия в его про­движении вперед, к коммунизму.

Работники театров и преподаватели театральных учебных заве­дений, как и все деятели культуры и народного образования, долж­ны своим повседневным трудом воплощать в жизнь постановление Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеоло­гической, политико-воспитательной работы» (май 1979 г.). Цели у всех работников идеологического фронта общие, и они четко сфор­мулированы в Постановлении. Это программные цели нашей партии в области формирования коммунистического сознания советских людей. «Эти цели — воспитание всех трудящихся в духе высо­кой идейности и преданности к Родине, серьезного отношения к труду и общественной собственности, полное преодоление пережитков всестороннее, гармоническое развитие личности, со­здание подлинного богатства духовной культуры» («Правда», 6 мая 1979г.).

В работе со студентами, в собственной творческой практике в театре мы должны учитывать «возросший образовательный и культурный уровень и запросы советских людей», «характер резко обострившейся идеологической борьбы на международной арене» («Правда», 6 мая 1979 г.).

Формирование сегодняшнего мировоззрения студентов и является сверх-сверхзадачей нашей педагогической работы. Толь­ко на пути ответственного решения этой задачи можно ждать успехов в деле воспитания мастеров театра.

*Оглавление*

От автора……………………………………………………………………………………………………………………….3

Б. Е. 3ахава***.*** Предисловие……………………………………………………………………………………………..4

*ГЛАВА ПЕРВАЯ.* Проблема перевоплощения и ее решение в практике

сегодняшнего театра .……………………………………..9

Что такое перевоплощение ……………………………………………16

Пути к перевоплощению. Характер и характерность. Видение

Зрительный образ …………………………………………………..19

*ГЛАВА ВТОРАЯ.* От упражнений — к сценическому образу (Принципы

Щукинского училища в работе над образом) ……………………………………..33

Сценические упражнения на наблюдения…………………………………….......................40

Упражнения на профессиональные навыки ……………………………………..49

Развитие воображения ……………………………………..58

Этюды к образу (Работа над прозаическими произведениями

советских авторов на современную тему)…………………………………………………………..67

**Юрий Андреевич Стромов**

**ПУТЬ АКТЕРА К ТВОРЧЕСКОМУ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЮ**

Редакторы Л. А. Белова, С. М. Савов

Художественный редактор К. К. Федоров

Технический редактор Н. Н. Бажанова

Корректор Л. Г. Новожилова

ИБ № 5083

Сдано в набор 17.11.79. Подписано к печати 14.07.80. А08239. 6О Х 9О¼ Ав. Бум. типограф. № 2. Гарнит. Литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 5. Уч.-изд. л. 5,37. Тираж 33000 экз.

Заказ 523..

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного коми­тета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд

Марьиной рощи, 41.

Типография № 2 Росглавполиграфпрома, г, Рыбинск, ул. Чкалова, 8.