Сушкевич Б. М. **Семь моментов работы над ролью**. Л.: Государственный академический театр драмы, 1933. 30 с.

{5} *Настоящая брошюра, представляющая собою стенограмму доклада заслуженного деятеля искусств Б. М. Сушкевича труппе Государственного Академического Театра Драмы 18 февраля 1933 года, издана ГАТД ко дню двадцатипятилетия его режиссерской и театрально-педагогической деятельности, исполнившегося 13 октября 1933 года.*

{6} Настоящее издание отпечатано в количестве 1.200 нумерованных экземпляров, из коих 100 экз. с римской нумерацией с фотографией Б. М. Сушкевича на обложке. № …

{7} Я начну с краткой истории того метода работы с актерами, которым я пользовался последние годы. Уже лет десять я занимаюсь педагогикой в чистом виде, помимо театра, и никогда не позволял себе назвать свой курс системой Станиславского, потому что система Станиславского имеет длительную, чрезвычайно изменчивую историю, и очень трудно кому-нибудь, не работающему непосредственно в данный момент с Константином Сергеевичем, утверждать, что он работает по системе Станиславского. Система Станиславского имела чрезвычайно много вариантов, и метод преподавания ее очень резко менялся самим Константином Сергеевичем. Преподаватели «ортодоксальной системы Станиславского» — это, по большей части люди, работавшие какой-то определенный, часто не очень длительный период времени с Константином Сергеевичем, которые потом и преподают систему Станиславского того момента, в который они работали с ним. Бывает, преподают люди, никогда с Константином Сергеевичем и не работавшие. Как ни странно, но с такими случаями в моей практике мне приходилось встречаться довольно часто.

В 1908 году был десятилетний юбилей МХАТ’а, — первый, молодой юбилей. С одной стороны — праздник, с другой стороны — требование от руководителей театра итогов, выяснения — каким путем шли до сих пор и что будем делать дальше и как.

{8} На репетициях этого года (1908) пьесы «Ревизор», которую ставил Константин Сергеевич, возникли и начали звучать странные слова: «гвоздь», «круг». Эти два слова — родоначальники «*системы Станиславского*». Несмотря, на странность этих слов, в них заключалось содержание, которое было основным для системы Константина Сергеевича. «Гвоздь» — это то, что мы теперь называем «сквозным действием», «круг» — это то главное, чему учит система Станиславского — *внимание, творческое внимание*. Все способы, все упражнения, вся манера работать. К. С. приводят к единой цели — к вниманию. Основное определение К. С. поведения актера на сцене — это борьба внимания с невниманием. Все время актер находится в колебании: он знает, что ему делать, но что-то, помешало — и текст, и не так произнесенная партнером, интонация, и новая реакция зрительного зала. Система должна научить актера во всех положениях побороть свое невнимание. *Вся система Станиславского учит вниманию*.

В первые, да и в последующие годы, система была не очень сочувственно принята в МХАТ’е. Казались странными, смешными слова. С другой стороны, труппа, сыгравшая уже чеховский репертуар и «Бранда» (я нарочно называю пьесы, которые дали большое имя Художественному театру), не очень захотела переучиваться. Система, как таковая, впервые начала применяться в работе над «Месяцем в деревне», в 1909 г., в совершенно закрытом помещении, с полным запрещением присутствовать кому бы то ни было на репетициях. Это было совершенно необычно для Художественного театра того времени, где все репетиции всегда были открыты для работников театра, больше того, — были школой Художественного театра. Молодежь главным образом и росла, постоянно присутствия на репетициях. {9} Помню спектакль «У царских врат». Восемь человек, приблизительно, занято в пьесе, но весь театр сидит в зале, на репетиции. Так что закрытие репетиции «Месяца в деревне», перенос их на новую сцену, куда никто не допускался, включая В. И. Немировича-Данченко, было целым событием.

В это же время система Станиславского начала преподаваться и в Адашевской школе Л. А. Сулержицким, так что ученики Адашева узнали систему раньше работников Художественного театра, чем и объясняется, что самым блестящим преподавателем системы Станиславского был Е. Б. Вахтангов, ученик Адашевской школы этого периода.

В 1910 г. Станиславский был длительно болен, весь год отсутствовал. В 1911 году система декларировалась официально в Художественном театре на постановке «Живого трупа». Часть сцен вел Константин Сергеевич, часть сцен В. И. Немирович-Данченко.

На репетициях К. С. были установлены три основных вопроса системы: *«Что?» — Мысль, «С каким отношением?» — Действие, и «Как?» — Форма*. В этот момент работа шла по этим трем основным элементам. Я вспоминаю очень характерное упражнение или способ репетиций (я играл маленькую роль, в 4‑й картине — сцена у Протасова — слуги докладывающего о приезде Шурочки). В течение всей репетиции я должен был останавливать действие и докладывать один раз напуганно, другой раз как величайший подарок, третий раз с каким-то фривольным отношением к этой даме, в четвертый раз — делая выговор Протасову, и т. д., и не только докладывать с разным отношением, т. е. с разным действием, разной целью воздействия на Протасова, но и непременно еще в разном образе, в разной комбинации выразительных средств: иногда молодым, иногда старым, не произносящим {10} чуть ли двадцати букв, и т. д. как угодно, но каждый раз по иному. Станиславский говорил, что нужно создать галерею образов, чтобы каждый говорил, придя на репетицию: «У меня есть таких-то пятнадцать образов, выбирайте что надо».

Эти три момента: содержание — мысль, действие — отношение, и форма — такова первая программа системы Станиславского. Дальше, когда дошло до выпуска спектакля и эта галерея образов перешла на репетиции В. И. Немировича-Данченко, он заметил: «Мне этого не надо. Мне нужна классическая простота и единое возможное толкование образа». Станиславский тихо отошел в сторону, репетиции пошли старым способом. Одновременно Е. Б. Вахтангов по поручению К. С. начал уроки первого курса системы Станиславского для МХАТ’а. Это было в начале 1912 г. На этих уроках главным слушателем была, естественно, молодежь театра. Старшие актеры не пошли. Эта же группа молодежи оказалась впоследствии и основным составом Первой студии, которая по требованию К. С. была создана для экспериментальных работ по системе Станиславского. Спектакли больших пьес в Первой стадии не предполагались. Предполагалось только что-то в роде театра миниатюр. Была проделана колоссальная работа, которая сохранилась только частично: весь мировой репертуар был перенесен на карточки, и пьесы, и возможные инсценировки. Если не ошибаюсь, было около пятисот названий возможных одноактных инсценировок (одна книжка этой работы у меня сохранилась, успел спрятать, карточная же система исчезла). Предполагалось создание концертов-спектаклей параллельно со спектаклями Художественного театра. Для начала были выбраны исключительно чеховские вещи и на каждую назначено по шести исполнителей. Очень характерно: в этот момент, когда система Станиславского {11} начала преподаваться уже в специально созданном учреждении, в ней исчез третий момент основной программы — *исчезло «как», осталось «что» и «с каким отношением»*.

Я расскажу про одну репетицию, типичную для метода работы того времени: репетируют чеховскую «Ведьму». В помещении Студии на Тверской, в очень маленьком зале построены шесть-семь, в полном смысле слова, кабинок, как на пляже. В каждой кабинке сидит пара — дьячок и ведьма. Одновременно все репетируют и друг другу не мешают. Громко говорить нельзя. Как только вырывается звук — неверно. Только смотрят друг на друга и что-то шепчут. «Как» отсутствовало совершенно, даже нельзя звучать было. Нужно было находить только отношение, вытекающее из мысли автора.

Затем, рядом с этим спектаклем, в порядке частной инициативы группы людей возникла «Гибель Надежды», и образовавшаяся Первая студия, вытренированная на чеховских отрывках, пошла по линии психологического натурализма, доведенного до очень большой изощренности. Делу Студии помог гениальный организаторский и режиссерский трюк Станиславского: желая довести до зрителя новую форму игры, он создал соответствующий театр. Ведь Студия первых лет не имела никаких признаков театра. Это был зал с небольшим наклоном, без сцены, без рампы, без софитов, — только занавес, так что зритель сидел в комнате действия, при чем иногда актеры пользовались я зрительным залом, как площадкой для игры. Напр., в «Сверчке на печи» чтец сидел у камина, который находился в самом зрительном зале. Совершенно терялось, где кончается зал, и где начинается сцена. Зритель поневоле перестраивался, потому что входил в театральное помещение, где никаких признаков театра не было, и воспринимал новую форму {12} исполнения без выразительности, даже без звучания, только на каких-то сложнейших отношениях, на внутреннем психологическом воздействии.

Этот период развития «системы» был довольно длительным, охватывая, приблизительно, время с 1913 г. до революции.

Высшей точкой спектаклей этого периода явились «Сверчок на печи» и «Потоп», и параллельно в будущем театре им. Е. Б. Вахтангова — «Чудо святого Антония» (первая редакция) и вечер чеховских миниатюр.

Следующий большой переломный момент в системе Станиславского — это работы Е. Б. Вахтангова, относящиеся! ко времени с 1917 г. до его смерти в 1922 году.

Что основное в работе Вахтангова? Первое — его отношение к революции. Вахтангов — первый попутчик из деятелей театрального искусства. Вахтангов дал лозунг «лицом к жизни» и осуществил этот лозунг на своем деле, в своем производстве. Отсюда новая тематика Вахтангова. Если к первый период Студии утверждалась, главным образом, тематика добрых, маленьких людей, тематика всегда построенная на человеколюбии, то Вахтангов начал требовать тем обличения и протеста. Первая его тема — «Чудо святого Антония» (вторая редакция). Если в первой редакции герои «Чуда святого Антония» звучали как «добрые, но смешные чудаки», то во второй редакции они прозвучали как «торжествующие обыватели». Только что сброшенный царизм дал вторую тему — «Эрик XIV». Наконец, антирелигиозная тема — «Архангел Михаил» и тема «Принцессы Турандот» — тема торжествующей жизни.

Новая тема непременно потребовала новой формы. Продолжать форму с отсутствием звучания ранних студийных спектаклей, ясно, было невозможно. Появилось, доведенное благодаря страстности Вахтангова до некоторых парадоксальных {13} степеней, — «как». Появилось требование острой театральной формы во что бы то ни стало, но непременно с оправданием. Первый раз «переживание» начальных лет Студии заменилось словом «оправдание», и оно настолько привилось, что *сейчас в системе Станиславского слова «переживание» нет, а есть слово «оправдание»*.

Понятна разница или нет? «Переживание» — это «как в жизни»; «оправдание» — умение найти такой внутренний волевой повод, который оправдывал бы всякое поведение на сцене. Вахтангов дал новое отношение к тексту, к пьесе. Появились три фактора Вахтангова, которые, по-моему, сейчас приняты во всех театрах, три фактора, строящие спектакль: 1) автор с его темой и отношением к теме, 2) современность, диктующая новое отношение к этой теме, 3) возможности коллектива выразить это отношение в современности.

Дальнейшее развитие системы пошло уже по многим линиям. Не принятый Станиславским в первых своих работах, Вахтангов оказал все же чрезвычайно сильное влияние на работу самого Константина Сергеевича. Уже не говоря о принятом термине «оправдание», дальнейшая работа К. С., когда он столкнулся с оперным театром и с новой тематикой («Каин»), потребовала постановки вопроса о выразительных средствах. И преподавание системы К. С. приобрело совершенно неожиданные для нас, работавших с ним первые годы, методы. Были периоды, когда преподавание системы начиналось с законов построения фразы. Не разное отношение к мысли, а звуковое построение фразы, построение звукового рисунка фразы. Исполнитель мог давать очень интересное отношение, но если он не умел при этом построить звуковой фразы, К. С. говорил, что это никому не надо. Нужно сложно вести звук. Был период, {14} когда преподавание начиналось с ритма, объясняющего всякие состояния. Для того, чтобы найти состояние, найти волевой посыл, — нужно было найти ритм. Предлагалось искать только ритм, если хотите — вытанцовывать сцену, не говоря никаких слов, но выразить содержание в ритмическом движении. Совершенно неожиданный путь системы Станиславского, что явилось, конечно, результатом работы Вахтангова.

Развитие системы двинулось по линии Вахтанговского театра и, наконец, но линии МХТ’а 2‑го, в котором была очень крепкая группа ближайших друзей и соратников Вахтангова, которые продолжали его дело в работах МХТ 2.

Вахтанговский театр и МХТ 2 довольно резко отличаются я методах работы. Вахтанговский театр, составленный из учеников Вахтангова, — только учеников и учеников второго призыва, работавших с ним не с самого начала, а только последние годы, очень надолго остановился на моменте смерти Вахтангова, как бы сохраняя законы, полученные от учителя, продолжая работать только в этом объеме и не развивая их дальше.

В МХТ 2 история сложилась несколько иначе; там были не только ученики, но и те, что вместе с Вахтанговым работал, вместе с ним переходил на новый путь. Поэтому развитие законов Вахтангова приняло здесь довольно сильное выражение.

Вот основная история.

Каков мой метод? Я считаю себя вахтанговцем. Я принадлежал к группе Вахтангова в год его смерти. После двух-трех лет растерянности, когда я только нащупывал, как мне двинуться дальше по пути Вахтангова, я приблизительно с постановки «Дела» нашел определенный метод построения спектакля, построения образа. Определению метода {15} предшествовал пятилетний экспериментальный стаж в; школе. Пять лет, работая в школе, я не мог составить своей программы. Я каждый год старался привести в порядок свой опыт, понять, как и в какой последовательности нужно сейчас учить молодых актеров азбуке. Метод мой был проверен на актерах различного порядка: МХТ 2‑го, Молодого театра Ленсовета и на актерах театров, совершенно чуждых системе МХАТ’а; мне приходилось ставить спектакли с актерами Большого Оперного театра и Театра Сатиры в Москве, и в каждой работе мне удавалось добиваться результата, несмотря на разнородность актерского состава. Скажу больше: в обоих этих случаях я имел большое удовлетворение. Актеры, игравшие со мной, просили меня по окончании постановки продолжать работать с ними, и в обоих театрах я в течение восьми месяцев после окончания постановок вел чисто педагогические занятия азбукой.

Здесь я хочу говорить о *семи творческих моментах*, через которые должен пройти актер для того, чтобы один раз во время спектакля сказать ту или другую фразу. Найденная в результате фраза, должна, по-моему, пройти непременно через семь творческих моментов, в некоторых случаях, как исключение, — через восемь. Меньше семи моментов никогда не бывает.

Какие это моменты?

*Первый*. — Установка коллектива на пьесу, выяснение того, с какой целью коллектив ставит ту или другую пьесу. Я подчеркиваю — «коллектив», потому что мое понимание роли режиссера таково: режиссер является организатором воли коллектива, играющего данную пьесу. Должна быть «воля коллектива», тогда режиссер может что-то сделать. Режиссер является не диктующей единицей, а единицей {16} организующей, со всеми подобающими диктаторскими полномочиями в процессе выполнения работы. Поэтому участие каждого исполнителя спектакля в нахождении установки спектакля, в нахождении основной мысли, (проблемы, идеи), которую должна разрешать пьеса, в нахождении сквозного действия — обязательно. Если он твердо не знает основных установок, то он не будет знать, что ему делать в течение спектакля.

Первый момент — не только знание, но и участие в определении основных положений спектакля. Первый момент — Это творческий момент, без которого играть спектакль невозможно. Я противник сложных и подробных режиссерских Экспликаций вначале работы именно потому, что режиссер сильнее исполнителей. Он всегда, как правило, знает пьесу месяца на два раньше, чем исполнители. Он очень легко может продиктовать вместо того, чтобы узнать: а что хочет коллектив? Это не значит, что режиссер не имеет никакого голоса. Он голос имеет, он может спорить, он может убеждать, наконец, он *должен договориться*, потому что если он скажет: «ну ладно, давайте», «ну, как хотите», — можно заранее сказать, что этот спектакль или не выйдет, или выйдет с большим трудом и с большим компромиссом. Итак, первый из творческих моментов — *создание основные установок спектакля*.

*Второй момент* — характеристика роли. Для того, чтобы знать, как действовать в пьесе, нужно знать весь комплекс, из которого складывается то лицо, которое я буду изображать на сцене. Я не боюсь сказать, что здесь необходима анкета, иначе говоря, должно быть достигнуто такое точное знание, чтобы актер мог ответить на обычную анкету, какая дается при поступлении на службу, при записи в разные общества и т. д.: происхождение, возраст, {17} бывшая работа, отрасль работы, партийность, занятие родителей, отношение к революции, участие в гражданской войне и т. п. Я говорю, что нужна анкета для того, чтобы подчеркнуть, что необходимо *знание*. На анкету пьесы наших дней вы ответите довольно легко. А если такая пьеса — «Христина Шведская» с ролью какого-нибудь Стуре? Попробуйте дать анкету Стуре, его происхождение и т. д. Тут нужно знать, нужно учиться, непременно нужно, если нет достаточных знаний. Вокруг спектакля необходимо создать почти университет на тему спектакля, и именно вначале самой работы, потому что не о чем говорить, если нет знаний. Прежде рассчитывали на какое-то интуитивное чувство, которое мне подскажет, какая должна быть Христина, и какой Стуре, который с ней разговаривает. Сейчас на это полагаться нельзя. Надо твердо знать. Все дальнейшее невозможно, если нет знания действительности данной эпохи, быта, отношений того лица, которое я играю. При чем, — действительности, понятой нами, нашими глазами, в наши дни.

Знание характеристики образа ведет к узнаванию характера. Я не буду сейчас останавливаться на слове «характер». Я говорю о первом знании — «рабочий характер», с которым нужно приступить к работе. Нельзя актеру начинать роль, не попытавшись иначе скомбинировать свои внутренние качества. Актеру нужно во что-то играть. Поэтому, сделавши характеристику, зная ее, надо попытаться хотя бы самым примитивным путем наметить характер. Один человек склонен больше всего к радостному восприятию жизни, другой, наоборот, к грустному, третий — к гневному. Возьмем пока эти три положения для того, чтобы от чего-то оттолкнуться. Константин Сергеевич рассказывал, что, когда он искал характер для образа «Мнимого большого», он ставил себе такую задачу быть всеми обиженным {18} и все, что происходит, толковать так, что все его хотят обидеть. Извозчик едет быстро: «он хочет меня опрокинуть». Едет медленно: «это для того, чтобы я опоздал». Внимательно слушают на репетиции: «для того, чтобы уличить потом, что говорил неверно». Слушают невнимательно: «издеваются». Он говорил: «Я доходил до того, что мог легко в любой момент заплакать, страшно недовольный всем окружающим». Вот типичный случай «игры» актера.

*Третий момент*. — Оценка всех обстоятельств действия с точки зрения характеристики и характера. Существует термин: «играть от себя». Что это значит? Толковалось когда-то так: нужно оценить события с моей (актерской) точки зрения. Даже в работе Захавы о Вахтангове — это-положение имеется, и приписывается Вахтангову, как основное положение его метода работы. Думаю, что это неверно, и Вахтангов в последние годы этого не говорил.

Сейчас «от себя» понимается так: оценить с точки зрения характера, но выразить это удобной мне в жизни комбинацией выразительных средств. Итак «игра от себя» — не оценка обстоятельств с точки зрения самого актера, а непременно с точки зрения характеристики и характера.

*Четвертый момент*. — Когда найдена оценка данного обстоятельства, возникает мое отношение к фразе, к мысли, которую я говорю в данный момент. Возникает *волевой посыл* (желание, задача).

Дело в том, что сценическое поведение резко отличается от жизненного. В жизни возможно не активное пребывание, в жизни возможна пассивность. На сцене пассивности никогда не может быть. Самая пассивная сцена должна быть активной у исполнителя. Поэтому, понятие поведения, как смены волевых посылов, я считаю наиболее правильным, {19} потому что в слове «задача» может заключаться и понятие вялой задачи. Волевой посыл вялым никогда не может быть.

Что такое волевой посыл? Желание в каждый момент что-то послать, или что-то получить от своего партнера. Это закон жизненный. Люди при общении друг с другом, если хотят общаться, т. е. если находятся в состоянии волевом, непременно или что либо посылают, или что либо хотят получить от того, с кем разговаривают. Сейчас я говорю, и все время происходит смена волевых посылов: в какой-то момент я посылаю желание «объяснить», в следующий — «проверяю», понятно ли я говорю. Основной закон волевого посыла: посыл или от себя, или к себе.

Но этого мало для сцены. Для того, чтобы посыл был волевым, он должен опираться на состояния.

*Пятый момент*. — На какие состояния? Сейчас предлагаю дискуссионный момент: я считаю что, в течение трех четвертей времени пребывания на сцене актера его волевые посылы опираются на рабочее творческое состояние. Какое это состояние? Состояние здорового человека, который хочет работать, — но с добавлением: с очень обостренным вниманием. Обостренное внимание — это профессиональное качество, это — рабочее состояние актера. Внимание, обостренное до такой степени, чтобы каждый, находясь на репетиции, занимался не только своей ролью, но и работой всех. Если нет такого внимания, когда каждый отвечает за всех и все за каждого, не может быть творческого состояния, не может быть спектакля, репетиции, так как нет основного, нужного для пребывания на сцене — творческого рабочего состояния.

Далее, если мне чего-нибудь сильно хочется, и это мне удается, то по закону тоже жизненному, я перехожу в радостное {20} состояние. Я очень хочу, — это мне удалось, — радость; не удалось, — в зависимости от характера — или гнев, или одна из степеней горя. И я думаю, что эти четыре состояния — это все, с чем актер имеет дело на сцене. Вы скажете: очень просто, очень примитивно. Если хотите, да. Но *степеней* состояния бесконечное количество. Состояние, которое мы назовем словом «гнев», — от мелкого раздражения до великого возмущения. Горе — от мелкого огорчения до предельного отчаяния. Но состояние здесь все-таки одно и то же при разных степенях в зависимости от оценки обстоятельств, которые порождают то или другое состояние. Количество состояний удваивается в зависимости от того открытые они или закрытые. Состояние закрытое сильнее, насыщеннее, чем открытое. Если люди ссорятся и еще кричат, это — одна степень; а если дошли, до того, что кричать не могут, а говорят как бы спокойно, с побелевшим лицом, — «закрывши свое состояние» — это состояние несравненно более сильное.

Кроме четырех названных — есть еще, как исключение, одно состояние: «сильного желания». Например, скупость. Каждый может заболеть на какой-то период жизни скупостью. Например, я хочу купить велосипед. Я могу заболеть до того момента, пока не собрал деньги, скупостью, и тогда все мое отношение к событиям окрашивается этой болезнью. Влюбленность — несомненно специфическое состояние, которое окрашивает все другие состояния. Влюбленный человек иначе работает, иначе плачет, иначе радуется.

Таким состоянием «сильного желания» для некоторых пьес может быть чувство мести. Не чувство желания убийства, нет, — но чувство мести. Например, чувство кровной мести в семье, которая ожидает, чтобы одного из ее членов убили и старается убить своего противника раньше. Это тоже бросает свою определенною краску на другие состояния.

{21} Какое отношение состояния к волевому посылу? Двойное: если по оценке обстоятельств я должен находиться в состоянии гнева, то гневное состояние диктует соответствующий волевой посыл. С другой стороны, от выполнения или невыполнения моего волевого посыла меняется состояние. Волевой посылал зависит от состояния и меняет состояние.

Я перечислил уже пять моментов, которые должен пройти актер для того, чтобы начать играть ту или другую роль: 1) знание основных установок, сквозного действия, 2) характеристика и характер, 3) опенка с точки зрения характера обстоятельств, предлагаемых автором, 4) волевой посыл и 5) состояния, на которые опираются волевые посылы. Эти пять моментов отвечают на два основных вопроса: «что?» и «с каким отношением?» и по существу являются «*нахождением содержания*».

Следующий момент работы отвечает уже на вопрос «как». Первый элемент этого «как» будет движение. Работа первых моментов искала звучания данной фразы, т. е. например моего отношения к этой фразе. Думаю, что это ясно. Самая примитивная фраза «Здравствуйте» (по прямому значению — привет) может прозвучать, как издевательское слово: если кто-нибудь сказал заведомую чушь, а я выслушав ответил ему: «Здравствуйте». Отношение к фразе меняет ее смысл.

Первый выразительный момент, с которым приходится сталкиваться, *это движение*. Совершенно очевидно, что о та и та же фраза, на одном и том же волевом посыле, исполняемая в покойном положении сидящего человека, у которого много времени, будет звучать иначе, чем если эта фраза говорится на уходе, или человеком, который торопится, или который забежал для того, чтобы только сказать ее, или же пробегает, говоря эту фразу. Движение, которое {22} будет сопровождать произнесение этой фразы, дает еще вариант возможного ее произнесения.

Значит, если я твердо убежден, что именно эта фраза должна быть произнесена с тем отношением, которое было найдено во время предварительной работы, то я должен найти такое сценическое положение, такое движение, которое найденное мною отношение сделает более выразительным. Из жизненного опыта мы знаем, что нам не хватает выразительности одного слова. Мы всегда помогаем слову жестами. Если внимательно просмотреть эти жесты, то мы увидим, что они имеют определенную законную последовательность в смысле усиления. Жесты можно разбить на три степени: 1) малый жест, когда участвуют лишь губы, глаза, брови, 2) жест средний, когда говорящий начинает помогать себе корпусом и руками и 3) жест большой, когда приходится помогать себе движением ног.

Это соотношение жестов и нахождение нужного жеста при произнесении слова дает как бы окончательное звучание, дает окончательное отношение к той мысли, которую я говорю. Но отношение это не мое (актера), а характера. Характер же зависит от характеристики, найденной посредством знания. Мы знаем, что характеры разные, и люди в характерах разные. Каждый человек имеет свои, присущие только ему, манеры и произношения, и движения, и общения.

Иначе говоря, характер требует наиболее выявляющих его средств. Отсюда новая задача для актера: найти какими выразительными средствами он будет выражать тот характер, который должен сыграть.

*Наступает шестой момент работы — предложения со стороны актеров элементов выразительности*.

{23} Что такое выразительные средства? Это те природные данные, которые у нас имеются. Каждый из нас имеет то или другое звучание голоса, тот или другой диапазон его, имеет тело, имеет лицо. Если говорить подробнее, — глаза, губы, которые тоже могут быть сознательно использованы актером.

Актер должен настолько знать свои выразительные средства, чтобы для каждой роли суметь их как бы разложить на их составные части для того, чтобы собрать в новую комбинацию, нужную для роли. Что значит «разложить»? Термин неудачный, но точный и другого пока придумать я не могу. Возьмем несколько самых простых понятий, например — тон. Как это понятие «тон» можно разложить? Его можно разложить, примерно, на шесть элементов, из которых складывается «тон» той или другой роли.

Первый — середина звука. Каждый из нас имеет определенный диапазон, т. е. количество поставленных нот, на которых актер может свободно говорить. К. С. Станиславский утверждает, что у драматического актера это не больше октавы, т. е. восьми хорошо выровненных нот, на которых актер всю жизнь работает. Я знал только двух лиц, которые могли свободно говорить в пределах двух октав. У большинства же диапазон меньше октавы и не превышает шести хорошо выровненных нот, на которых он свободно говорит. Но среди этих поставленных нот у каждого есть наиболее легкие ноты, на которых он говорит. Ведь в жизни мы говорим на двух — трех нотах, и эти ноты являются серединой жизненного тона. Так вот, для каждой роли, надо найти середину тона, пользуясь своим, диапазоном. Для одной роли нужно взять свои низкие ноты. (Это не значит, что мы не будем пользоваться более высокими для каких-то моментов). В другой роли возьмем средние ноты, в третьей — высокие.

{24} Первый элемент тона — середина звука. Второй — разная подача этого же звука, пользуясь системой резонаторов. Плохой резонатор — живот, лучший грудь. Можно ставить звук на горло, можно направлять в зубы, можно эти же ноты давать в нос. Одни и те же ноты, окрашенные иначе благодаря резонатору, уже иначе звучат, уже дают иной тон.

Третий: эту же самую середину, в этой же окраске, я могу заставить звучать иначе благодаря разной артикуляции рта. Те же самые ноты с энергичной артикуляцией дадут одно впечатление, и с вялой — другое.

Четвертый: акценты, — в данном случае понимая слово акцент, как неправильное произнесение буквы. Акценты могут быть физиологического свойства, как напр., неправильное произношение от старости или от болезни. За ними следуют акценты национальные и наконец, акценты психологического характера. Иногда, человек желая придать себе большую важность, или показать что он был несколько месяцев за границей, — начинает произносить слова с французским прононсом. Вы вероятно помните так же, что фатов играли с неправильным произнесением звука А, произнося его как Э. Это типичный психологический акцент.

Пятый: мелодия. Каждый имеет свою излюбленную мелодию. Бывает мелодия национального характера. Можно отлично передать звуковой образ иностранца — француза и немца, любую национальность, абсолютно не пользуясь акцентом, т. е. неправильным произношением букв, а только передавая мелодию, свойственную речи данного народа. Наконец, мелодия может быть так же психологического характера. Скажем, приподнятая патетика речи является мелодией психологического характера для придачи себе, например, большей грозности. Нужно найти мелодию, свойственную {25} образу, его излюбленную мелодию, к которой он чаще всего возвращается.

Я нарочно оставил на конец основной элемент тона — это ритм. Все имеет свой определенный ритм. Есть ритм человека, ритм образа, ритм характера, который подчиняется ритму сцены.

Ясно, что в каждой роли я всеми этими элементами пользоваться не буду. В каждой роли я буду находить комбинацию, нужною для этой роли. В одной роли я буду очень сильно пользоваться мелодией, в другой — только окраской звука, в третьей — мелодией вместе с акцентом, специфическим для этой роли, — и, непременно в каждой роли я буду пользоваться ритмом. Не пользоваться ритмом невозможно.

То же самое в отношении движения. В движении всегда в основе ритм движений, свойственный данному человеку В движении могут быть своеобразные акценты, т. е. неполное пользование всеми выразительными средствами. Например, в роли безрукого человека могут быть роли построенные только на малом жесте, почти без движений, или роли построенные на постоянном пользовании большим жестом, т. е. на очень крупном движении. Это тоже элемент выразительности. Нужно уметь скомбинировать пользование своим телом так же, как нужно комбинированное пользование своим голосом.

Итак шестой момент — предложение выразительных средств. Что это значит? Это значит — на репетиции предлагать какие-нибудь выразительные комбинации. Пускай они будут негодны, пускай они откинутся, но не предложение и не искание их приведет к тому, что останется моя собственная, удобная мне в жизни комбинация выразительных средств, т. е. если хотите, своеобразный типаж. Всегда — я, в разных гримах, в разных отношениях к действующим {26} липам, в разном отношении к слову, но в сущности говоря — всегда одна и та же комбинация выразительных средств, один и тот же человек. Меня могут спросить: этого совсем нельзя? Нет, можно. Есть актеры, и очень крупные, которые всю жизнь пользовались одной комбинацией выразительных средств. Так у О. О. Садовской было подчеркнутое пристрастие к одному элементу выразительности — к необычайному богатству мелодии речи. И в пользовании этим элементом выразительности она была виртуозом. В. И. Качалов тоже очень скуп на разнообразие выразительных комбинаций, но другого такого виртуоза в использовании ритма я не знаю. Доведенная до утонченности передача ритма и богатство импровизации ритмов — это даст В. И. Качалову право скупо пользоваться другими выразительными средствами, потому что одно из них доведено до предельной виртуозности. Когда есть такая предельная виртуозность, тогда всякие законы необходимости комбинации отпадают. Но для громадного большинства актеров законы перевоплощения, законы умения найти для каждой роли новую комбинацию выразительных средств — обязательны.

*Седьмой момент*. — Как действует в пьесе характер? Рядом волевых посылов, опирающихся на отношение к партнеру, с которым играет актер. Волевой посыл подчинен основной мысли и сквозному действию, которое, в свою очередь, разделяется на ряд «кусков» действия. Куски определяются по событиям, по обстоятельствам, которые даны в пьесе: автор берет группу действующих лиц и ставит их в ряд обстоятельств, которые должны влиять на поведение этих лип и вместе с тем выявлять их. Значит, исполнитель должен суметь выразить эту смену обстоятельств своим отношением, которое будет выражаться в {27} сменах волевого посыла по кускам. Но этого мало. Нужно уметь *показать смену куска*. Значит, нужно иметь выразительные *приемы рисунка роли, рисунка пьесы*. Первый прием: мизансцена, которая строится для того, чтобы показать рисунок пьесы. Мизансцена построена на движении, т. е. на сильнейшем выразительном средстве, и является, поэтому, основным приемом для передачи рисунка пьесы и рисунка роли.

Но волевой посыл меняется не только для смены куска. При смене куска он обязательно меняется, потому что смена куска — это обязательное обстоятельство, которое не может оставить действующих лиц в прежнем состоянии. Если нет такого обстоятельства, то не может быть и смены куска. Но таких обстоятельств может быть в акте не так уж много. Это не значит, что актер все остальное время должен выполнять один волевой посыл. Пример: «Преступление и наказание» — допрос у следователя. Здесь, в сущности говоря, обстоятельств не так много. Их всего два. Первое, большое в конце сцены — появление Николая, второе, в середине, — когда Раскольников почти признался в преступлении. Два больших обстоятельства, меняющих поведение следователя. Но перед этим стоит большой монолог. Сыграть его на одном волевом посыле нельзя. — Порфирий то угрожает, то старается отвести пустяками в сторону. Волевой посыл все время меняется, несмотря на то, что смены куска нет. Больше того: может не быть перемены волевого посыла, но может быть перемена *приспособления*. Что такое приспособление? Это умение выразить любое состояние каким угодно другим, даже противоположным. Пример В. И. Немировича-Данченко: мать, избивающая смертным боем ребенка. Первое впечатление, что она на него страшно зла; но она его только перед этим вытащила из под трамвая. Заливается слезами и колотит. Вот пример {28} типичного приспособления волевого посыла. Другой пример: человек в состоянии ярости говорит ласковым тоном: «Ну, погодите, мы вам теперь покажем». Волевой посыл — растерзать, оскорбить, но приспособление — ласковость.

В течение действия актер должен уметь показать смену кусков, смену волевых посылов и смену приспособлений. Какого рода приемы могут быть тут? Комбинация тех же выразительных средств. Смена куска и смена волевого посыла непременно выражаются сменой ритма. Понятно, поэтому, что каждое желание имеет свой определенный ритм. Проверьте на себе: на первый спектакль вы идете в одном состоянии, потому что у вас к нему одно отношение, а на сотое представление вы идете совсем иначе, потому, что отношение уже иное. Обедать вы идете в разных ритмах, в зависимости от силы желания есть, интенсивность которого заставляет иначе действовать кровообращение и заставляет двигаться вас в ином ритме.

Всякая смена волевых посылов выражается сменой ритма. Этому может помочь еще и смена тембра. Например, от большого потрясения может охрипнуть, сделаться почти беззвучным голос. В другом случае могут появиться визгливые ноты.

Тут же следует указать и на смену артикуляции. От удивления, например, могут сделаться вялые губы, или, при увеличивающемся расстоянии можно начать энергично выговаривать. Наконец, можно пользоваться сменой мелодии. Самый скромный человек, доведенный до ярости, может заговорить патетической мелодией. *Итак седьмой момент — смена ритма, тембра, артикуляции и мелодии, как прием выражения перемены куска волевого посыла, приспособления*.

Наконец, *восьмой момент*, который я не считаю обязательным для каждой роли, но который бывает в ролях {29} ведущего положения, — *это нахождение специального приема для высших динамических моментов роли*. Роли такого плана, скажем, как Гамлет, Король Лир, Арбенин в «Маскараде», в которых вообще много динамических моментов, имеют моменты решающего значения. В Гамлете, например, это «Оленя ранили стрелой», — и здесь не найти специального приема нельзя. Исполнение этого места описано у всех знаменитых исполнителей роли именно с точки зрения нахождения ими такого приема, в частности, приема контраста. Это или резкое изменение силы звучания, или резкое изменение ритмического порядка, или резкое изменение мелодии, когда патетический момент сменяется простотой, как бы снимающей всякую патетику. Наилучший контраст — смысловой, когда фраза звучит как бы обратно тому смыслу, который в ней заключается. Яркий пример можно указать в «Маскараде», когда Ю. М. Юрьев фразу в конце сцены у князя: «Я мог бы предложить вам смерть, которую сберечь я должен для другой», произносит почти в комедийном плане. И такое отношение к фразе, за которой чувствуется смерть, я считаю примером замечательно найденного динамического приема способом смыслового контраста. Подача этой фразы в смысле легкой шутки делает ее страшной для восприятия, особенно, когда слышишь ее в первый раз. Эта фраза — высший момент акта.

*Заканчиваю*. Когда актер, зная основные установки, сквозное действие, характеристику, определил характер, нашел оценку обстоятельств с точки зрения характера, нашел волевые посылы и состояния, на которые они опираются, и нужную комбинацию выразительных средств и для объяснения характера и для того, чтобы передать все перемены поведения действующих лиц, то мы можем говорить, {30} что он приходит к результату, который и является образом. *Образ — характер в действенном отношении к среде, т. е. к обстоятельствам и к окружающим, в определенной комбинации выразительных средств*. Из всех этих элементов складывается то, что является нашей продукцией, то, что мы производим. Это то, что мы передаем зрителю своими выразительными средствами, своим материалом, при помощи себя же, как мастера, руководящего этим материалом, и как средства и как орудия производства.

Вот в кратком изложении то, что я считаю основными моментами работы над ролью.