

Михаил Александрович Чехов

О технике актера

Аннотация

Предлагаемая книга есть «подгляд» творческого процесса. Актеры и режиссеры всех типов, школ, направлений и калибров прошли перед глазами автора. Приведение в порядок, систематизация и упрощение накопившегося материала заняло целый ряд лет. Первоначальная версия этой книги была написана на английском языке.

Михаил Чехов

О технике актера

Предисловие

Предлагаемая книга есть «подгляд» творческого процесса.

«Подгляд» начался много лет назад, еще в России, а затем продолжался в Латвии, Литве, Польше, Чехословакии, Австрии, Германии, Франции, Англии и Америке. Актеры и режиссеры всех типов, школ, направлений и калибров прошли перед моими глазами. Приведение в порядок, систематизация и упрощение накопившегося материала заняло целый ряд лет. В 1936 году miss Beatrice Straiht открыла в Англии (Devonshire, Dartington Hall) театральную школу, из которой, по ее замыслу, должен был образоваться театр. Там я, как руководитель школы, получил возможность произвести ряд ценных экспериментов. Перед войной школа была переведена в Америку. Там она превратилась в профессиональный театр («Chekhov Players»). Дав несколько спектаклей на Broadway, театр стал разъезжать по штатам в качестве пионера принципов театрального искусства. Однако деятельность молодого театра прекратилась почти в самом начале – война отозвала на фронт многих молодых актеров труппы. Эксперименты еще продолжались некоторое время с актерами broadway'a, но и из их среды большинство скоро тоже должны были уйти на фронт.

Первоначальная версия этой книги была написана на английском языке. Незаменимое содействие оказали мне в этот период работы miss Dierdre Hurst, квалифицированная преподавательница предлагаемого в этой книге метода, mr. Hurd Hartfield и prof. Paul Marshall Allen. Этим лицам я приношу здесь свою глубокую благодарность. Очень признателен Сергею Львовичу Бертенсону за его помощь по редактированию этой книги.

Особенно радостным долгом своим я считаю выразить благодарность Г.С.Жданову, работавшему со мной на протяжении многих лет. Его постановки, педагогическая деятельность и эксперименты, основанные на принципах, излагаемых в этой книге, оказали мне большую услугу. Идеи, вопросы и советы Г.С.Жданова были ценным вкладом в мой труд.

Г.С.Жданову, за его бескорыстную помощь, я и посвящаю эту книгу.

Hoollwood. 1945 г.

День окончания войны

Воображение и внимание

Первый способ репетирования

Не то, что есть, побуждает к творчеству, но то, что может быть; не действительное, но возможное.

Рудольф Штейнер

Все моложе и моложе чувствует себя тот, кто вступает в мир воображения. Теперь он знает: это рассудок старил его душевно и делал таким негибким.

Р.Мейер

Образы фантазии живут самостоятельной жизнью

Вечер. После долгого дня, после множества впечатлений, переживаний, дел и слов вы даете отдых своим утомленным нервам. Вы садитесь, закрыв глаза или погасив в комнате свет. Что возникает из тьмы перед вашим внутренним взором? Лица людей, встреченных вами сегодня. Их голоса, их разговоры, поступки, движения, их характерные или смешные черты. Вы снова пробегаете улицы, минуете знакомые дома, читаете вывески... вы пассивно следите за пестрыми образами воспоминаний проведенного дня.

Но вот незаметно для вас самих вы выходите за пределы минувшего дня и в вашем воображении встают картины близкого или далекого прошлого. Ваши забытые, полузабытые желания, мечты, цели, удачи и неудачи встают перед вами. Правда, они не так точны, как образы воспоминаний сегодняшнего дня, они уже «подменены» кем-то, кто фантазировал над ними в то время, как вы «забыли» о них, но все же вы узнаете их. И вот среди всех видений прошлого и настоящего вы замечаете: то тут, то там проскальзывает образ совсем незнакомый вам. Он исчезает и снова появляется, приводя с собой других незнакомцев. Они вступают во взаимоотношения друг с другом, разыгрывают перед вами сцены, вы следите за новыми для вас событиями, вас захватывают странные, неожиданные настроения. Незнакомые образы вовлекают вас в события их жизни, и вы уже активно начитаете принимать участие в их борьбе, дружбе, любви, счастье и несчастье. Воспоминания отошли на задний план – новые образы сильнее воспоминаний. Они заставляют вас плакать или смеяться, негодовать или радоваться с большей силой, чем простые воспоминания. Вы с волнением следите за этими откуда-то пришедшими, самостоятельной жизнью живущими образами, и целая гамма чувств пробуждается в вашей душе. Вы сами становитесь одним из них, ваше утомление прошло, сон отлетел, вы в приподнятом творческом состоянии.

Актер и режиссер, как и всякий художник, знают такие минуты. "Меня всегда окружают образы, – говорит Макс Рейнгардт. «все утро, – писал Диккенс, – я сижу в своем кабинете, ожидая Оливера Твиста, но он все еще не приходит». Гёте сказал: "Вдохновляющие нас образы сами являются перед нами, говоря: «Мы здесь!» Рафаэль видел образ, прошедший перед ним в его комнате, – это была Сикстинская мадонна. Микеланджело воскликнул в отчаянии: «Образы преследуют меня и понуждают ваять их формы из скал!»

Если бы современный актер захотел выразить старым мастерам свои сомнения по поводу их веры в самостоятельное существование творческих образов, они ответили бы ему: «Ты заблуждаешься, предполагая, что можешь творить исключительно из самого себя. Твой материалистический век привел тебя даже к мысли, что твое творчество есть продукт мозговой деятельности. Ее ты называешь вдохновением! Куда ведет оно тебя? Наше вдохновение вело нас за пределы чувственного мира. Оно выводило нас из узких рамок личного. Ты сосредоточен на самом себе. Ты копируешь свои собственные эмоции и с фотографической точностью изображаешь факты окружающей тебя жизни. Мы, следуя за нашими образами, проникли в сферы, для нас новые, нам дотоле неизвестные. Творя, мы познавали!»

Власть над образами

Но если в вас достаточно смелости, чтобы признать самостоятельное существование образов, вы все же не должны довольствоваться их случайной, хаотической игрой, как бы много радости она ни доставляла вам. Имея определенную художественную задачу, вы должны научиться властвовать над ними, организовывать и направлять их соответственно вашей цели. (Упражнения на внимание помогут вам в этом.) Тогда, подчиненные вашей воле, образы будут являться перед вами не только в вечерней тишине, но и днем, когда сияет солнце, и на шумной улице, и в толпе, и среди дневных забот.

Активно ждать

Но вы не должны думать, что образы будут являться перед вами законченными и завершенными. Они потребуют немало времени на то, чтоб, меняясь и совершенствуясь, достичь нужной вам степени выразительности. Вы должны научиться терпеливо ждать. Леонардо да Винчи годы ждал, пока он смог закончить голову Христа в «тайной вечере». Но ждать – не значит ли это пребывать в пассивном созерцании образов? Нет. Несмотря на способность образов жить своей самостоятельной жизнью, ваша активность является условием их развития.

Что же делаете вы в период ожидания? Вы задаете вопросы являющимся перед вами образам, как вы можете задавать их вашим друзьям. Весь первый период работы над ролью, если вы систематически проводите его, проходит в вопросах и ответах, вы спрашиваете, и в этом ваша активность в период ожидания. Меняясь и совершенствуясь под влиянием ваших вопросов, образы дают вам ответы, видимые вашему внутреннему зору.

Но есть два способа задавать вопросы. В одном случае вы обращаетесь к своему рассудку. Вы анализируете чувства образа и стараетесь узнать о них как можно больше. Но чем больше вы знаете о переживаниях вашего героя, тем меньше чувствуете вы сами.

Другой способ противоположен первому. Его основа – ваше воображение. Задавая вопросы, вы хотите увидеть то, о чем спрашиваете. Вы смотрите и ждете. Под вашим вопрошающим взглядом образ меняется и является перед вами как видимый ответ. В этом случае он продукт вашей творческой интуиции. И нет вопроса, на который вы не могли бы получить ответа. Все, что может волновать вас, в особенности в первой стадии вашей работы: стиль автора и данной пьесы, ее композиция, основная идея, характерные черты действующих лиц, место и значение среди них вашей роли, ее особенности в основном и в деталях, – все это вы можете превратить в вопросы. Но, разумеется, не на всякий вопрос вы получите немедленный ответ. Образы часто требуют много времени, для того чтобы совершить необходимое им превращение. Если вы спросите, например, вашего героя, как входит он в первый раз на сцену в обстоятельствах, данных автором, вы, по всей вероятности, получите почти мгновенный ответ – образ «сыграет» перед вами свой выход. Но вы можете также спросить, каково отношение лица, которое вы должны изображать на сцене, к другому лицу в пьесе, и ответ может прийти уже не с такой быстротой. Могут понадобиться часы, а может быть, и дни. Вы увидите ряд сцен, моментов, мгновений, где все с большей и с большей ясностью ваш герой своим поведением, своей «игрой», за которой вы следите вашим внутренним взором, шаг за шагом делает ясным для вас свое отношение к другому лицу. На это вы должны дать ему время. Еще больше времени, несомненно, понадобится для того, чтобы вы могли. Например, «увидеть» ответ на вопрос: какова основная идея пьесы? В этом случае все образы (и в особенности главные) должны проделать сложное превращение и все они должны многократно «сыграть» перед вами одну сцену за другой, но ваш настойчивый вопрошающий взгляд заставит их постепенно прийти к двум, трем сценам (а может быть, и всего к одной), когда перед вами вспыхнет основная идея пьесы в образах этих двух, трех сцен в поведении героев, в нескольких фразах, которые они произносят в этих сценах. Так, день за днем, путем вопросов и ответов будет осуществляться ваша художественная цель и созреть задуманное вами произведение.

«Видеть» внутреннюю жизнь образа.

По мере того как вы будете прорабатывать и укреплять ваше воображение, в вас возникает чувство, которое можно выразить словами: то, что я вижу моим внутренним взором, те художественные образы, которые я наблюдаю, имеют, подобно окружающим меня людям, внутреннюю жизнь и внешние ее проявления. С одной только разницей: в обыденной жизни за внешним проявлением я могу не увидеть, не угадать внутренней жизни стоящего передо мной человека. Но художественный образ, предстоящий моему внутреннему зору, открыт для меня до конца со всеми его эмоциями, чувствами и страстями, со всеми замыслами, целями и самыми затаенными желаниями. Через внешнюю оболочку образа я «вижу» его внутреннюю жизнь.

Микеланджело, создавая своего Моисея, «видел» не только мускулы, волны волос на

бороде и складки одежды – он видел внутреннюю мощь Моисея, создавшую эти мускулы, вены, складки и композицию ритмически падающих волос. Леонардо да Винчи терзали образы его фантазии своей пламенной внутренней жизнью. Он говорил: где наибольшая сила чувств, там и наибольшее мученичество.

Внимание

По мере того как путем систематических упражнений вы развиваете свое воображение, оно становится все более гибким и подвижным. Образы вспыхивают и сменяют друг друга со все возрастающей быстротой. Это может привести к тому, что вы будете терять их раньше, чем они успеют воспламенить ваше творческое чувство. Вы должны обладать достаточной силой, чтобы быть в состоянии остановить их движение и держать их перед вашим внутренним взором так долго, как вы этого захотите. Сила эта есть способность сосредоточивать свое внимание. Все мы обладаем ею от природы, и без нее мы не могли бы выполнить ни одного даже самого незначительного повседневного действия (за исключением действий привычных). Но сила концентрации, которой мы пользуемся в обыденной жизни, недостаточна для актера с развитым воображением. От этой силы в значительной мере зависит и продуктивность изображения. Вы должны развить ее в себе. Успех этого развития будет зависеть столько же от упражнений, сколько и от правильного понимания природы и сущности внимания.

Внимание есть процесс

Что переживает душа в момент сосредоточения? Если вам случалось наблюдать себя в такие периоды вашей жизни, когда вы в течение дней и недель с нетерпением ждали наступления важного для вас события или встречи с человеком желанным и любимым, вы могли заметить, что наряду с вашей обыденной жизнью вы вели еще и другую – внутренне деятельную и напряженную. Что бы вы ни делали, куда бы ни шли, о чем бы ни говорили – вы непрестанно представляли себе ожидаемое вами событие. Даже и тогда, когда сознание ваше отвлекалось заботами повседневной жизни, вы в глубине души не прерывали связи с ним. Внутренне вы были в непрестанно деятельном состоянии. Эта деятельность и есть внимание. Рассмотрим ее подробнее.

В процессе внимания вы внутренне совершаете одновременно четыре действия. Во-первых, вы держите незримо объект вашего внимания. Во-вторых, вы притягиваете его к себе. В-третьих, сами устремляетесь к нему. В-четвертых, вы проникаете в него.

Все четыре действия, составляющие процесс внимания совершаются одновременно и представляют собой большую душевную силу. Процесс этот не требует физического усилия и протекает целиком в области души. Даже в том случае, когда объектом вашего внимания является видимый предмет и вы принуждены физически пользоваться вашим зрением, все же процесс сосредоточения внимания лежит за пределом физического восприятия зрением, слухом или осязанием. Часто упражнения не внимание ошибочно строятся на напряжении физических органов чувств (зрения, слуха, осязания и т. д.), вместо того чтобы рассматривать физическое восприятие как ступень, лишь предшествующую процессу внимания. В действительности органы внешних чувств освобождаются в тот момент, как начался процесс внимания. Ожидая предстоящего события, то есть будучи сосредоточены на нем, вы можете, как я уже сказал выше, днями и неделями вести вашу повседневную жизнь, свободно пользуясь вашими органами чувств: внимание протекает за их пределами. И даже (вы заметите это при дальнейших упражнениях) чем меньше напряжены органы ваших чувств, тем скорее вы достигаете сосредоточения внимания и тем значительнее его сила.

Едва ли следует говорить о том, что объектом внимания может быть все, что доступно сфере вашего сознания: как образ фантазии, так и конкретный физический предмет, как событие прошлого, так и будущего.

Упражнение 1.

Внимание

Выберите простой предмет. Рассмотрите его. Чтобы избежать «гляденья» на предмет – опишите для себя его внешний вид.

Проделайте внутренне (психологически) все четыре действия, составляющие процесс внимания: держите предмет, притягивайте его к себе, устремляйтесь к нему, проникайте в него, как бы стараясь слиться с ним. Каждое из этих действий проделайте сначала отдельно, потом вместе, соединяя по два, по три и т. д.

продолжайте упражнение, следя за теми, чтобы ни органы ваших чувств, ни мускулы тела не напрягались излишне.

Меняйте объекты вашего внимания в такой последовательности:

Простой, видимый предмет.

Звук

Человеческая речь.

Простой предмет, вызванный в воспоминании.

Звук, вызванный в воспоминании.

Человеческая речь (слово или одна фраза), вызванная в воспоминании.

Образ человека, которого вы хорошо знаете, вызванный в воспоминании.

Образ, взятый из пьесы или литературы.

Образ фантастического существа, пейзажа, архитектурной формы и т. п., созданный вами самими.

Упражняйтесь до тех пор, пока внимание с его четырьмя действиями не станет для вас легко выполнимым единым душевным актом.

Сосредоточив внимание на объекте, начните одновременно выполнять простые действия, не имеющие к объекту внимания прямого отношения: держа, например, в сфере внимания образ человека, в данный момент отсутствующего, начните убирать комнату, приводить в порядок книги, поливать цветы или делать любое легко выполнимое действие. Постарайтесь уяснить себе при этом, что процесс внимания протекает в душевной сфере и не может быть нарушен внешними действиями, одновременно с ним совершаемыми.

Следите, чтобы внимание по возможности не прерывалось

не доводите себя до утомления, в особенности вначале. Регулярность в упражнениях (два-три раза в день) важнее, чем их длительность. Время от времени возвращайтесь к первоначальным, более простым упражнениям.

Последствия развития внимания

Овладев техникой внимания, вы заметите, что все ваше существо оживет, станет активным, гармоничным и сильным. Эти качества проявятся и на сцене во время игры. Бесформенность и расплывчатость исчезнут, и ваша игра получит большую убедительность.

Одновременно с упражнениями на внимание делайте и упражнения на воображение.

Упражнение 2.

Воображение и внимание

Начните упражнение с простых воспоминаний (предметы, люди, события). Старайтесь восстановить возможно больше деталей. Рассматривайте вызванный в памяти объект, по возможности не отвлекая вашего внимания.

Выберите небольшую законченную сцену из хорошо знакомой вам пьесы. Проиграйте ее несколько раз в вашем воображении поставьте перед действующими лицами ряд задач (вопросов) общего характера, например: ярче выявить ту или иную черту характера; полнее отразить атмосферу сцены; усилить или ослабить то или другое чувство; сыграть сдержанно, сыграть темпераментно; ускорить или замедлить темп сцены и т. п. проследите изменения, которые произойдут в игре актеров под влиянием ваших вопросов.

Возвратитесь к той же сцене на следующий день. Снова просмотрите ее. Изменения в связи с вашими вопросами могут оказаться значительнее, чем накануне. Оцените самостоятельную обработку образами ваших= вопросов. Поставьте новые вопросы или повторите прежние и ждите результата на следующий день.

При многократном просмотре сцены не пренебрегайте теми «советами», которые образы будут давать вам по их собственной инициативе. Меняясь и влияя друг на друга, они могут вдохновить вас на новые идеи, вызвать новые чувства и навести на непредвиденные вами средства выразительности. Принимайте или отвергайте их, но не держитесь деспотически за ваши первоначальные желания.

Перейдите к работе над икрой актеров в деталях. Спрашивайте их о мельчайших нюансах: о взгляде, движении руки, паузе, вздохе, о мимолетном чувстве, желании, страсти, мысли и т. п. Задав вопрос, следите за реакцией на него.

Если под влиянием ответов вы почувствуете, что в вас вспыхнуло творческое состояние, что вы сами хотите сыграть тот или иной момент, – **ПРЕКРАЩАЙТЕ УПРАЖНЕНИЯ И ОТДАВАЙТЕСЬ ТВОРЧЕСКОМУ ИМПУЛЬСУ**. Конечная цель всякого упражнения (как и всего предлагаемого метода) есть пробуждение творческого состояния, умение вызвать его произвольно.

Я специально выделил предыдущий абзац, и – особо – **ЭТИ СЛОВА** и призываю время от времени к нему возвращаться всех, кто хочет освоить эту замечательную методику. А поскольку сам я не есть истина в последней инстанции, и читатель имеет полное право хмыкнуть скептически: мол, какой-то неведомый Нагле меня к чему-то призывает, тоже мне Гракх нашелся, – подопрусь авторитетом Прекрасно помню, как Георгий Семенович Жданов на своем московском семинаре, который мне посчастливилось посещать, упорно и постоянно подчеркивал эту мысль. Спустя тридцать с лишним лет после смерти Михаила Чехова, его верный друг и соратник, со-создатель «системы Чехова» утверждал, что именно здесь заложена центральная мысль «системы», ее квинтэссенция. А именно: «система» – лишь инструмент, призванный вызвать «инспирацию», как Георгий Семенович назвал вдохновение, инструмент – и только. «А как много я видел, – говорил он, – актеров, „игравших систему“. Такие актеры не имеют никакого отношения к Михаилу Александровичу и его учению». Не поручусь за дословность, цитирую на слух и по памяти, но смысл слов был именно такой! – И.Н./

Переходите к упражнениям, развивающим гибкость вашего воображения. Возьмите образ, рассмотрите его в деталях и затем заставьте его превратиться в другой: молодой человек постепенно превращается в старого и наоборот; молодой побег развивается в большое ветвистое дерево; зимний пейзаж превращается в весенний, летний, осенний и снова зимний и т. п. То же с фантастическими превращениями: заколдованный замок постепенно превращается в бедную избу и наоборот; старуха нищенка превращается в красавицу ведьму; волк – в царевича, царевна – в лягушку и т. п. Продолжайте это упражнение с образами, находящимися в движении: рыцарский турнир; пламя лесного пожара; возбужденная толпа; бал; фабрика; железнодорожная станция и т. п.

Следующая стадия упражнения: через внешние проявления образа увидеть его внутреннюю, интимную жизнь. Например: король лир в пустыне; король Клавдий в сцене молитвы; Орлеанская Дева в момент откровения; муки совести Бориса Годунова; восторги и отчаяния Дон Кихота и т. п. Наблюдайте образы, пока они не пробудят ваших творческих чувств. Не торопите результатов.

Теперь вам следует научиться отказываться от первых созданных вами образов, добиваясь все более совершенных. Держась боязливо за уже созданный вами, хотя бы и хороший, образ,

вы не найдете лучшего. Лучший образ всегда готов вспыхнуть в воображении, если вы имеете смелость отказаться от предыдущего. Проработайте в деталях образ из пьесы, литературы или истории. Изучите его. Откажитесь от него и начните всю работу сначала. Если вы заметите, что лучшие черты первого образа продолжают жить в вашем воображении, вливаясь во второй образ, примите их проработав второй образ, откажитесь и от него, сохранив его лучшие черты. Делайте это упражнение все с тем же образом, пока это доставляет вам художественное удовлетворение.

Начните сами создавать и прорабатывать в деталях образы людей и фантастических существ.

Репетировать в воображении

Хорошо развитое, подчиненное вашей воле воображение может стать для вас одним из самых продуктивных способов репетирования. Еще до того как началась ваша регулярная работа на сцене с партнерами, вы сможете систематически проигрывать вашу роль исключительно в воображении. Положительная сторона таких репетиций заключается в том, что без фактического участия вашего тела и голоса, без внешних затруднений, связанных с партнерами и мизансценами, вы можете целиком отдаться игре, как вам подсказывает ваша творческая интуиция. Но и позднее, уже во время работы с режиссером и партнерами, вы можете в часы, свободные от общих репетиций, продолжать вашу игру в воображении. Теперь вы вносите в нее советы и указания режиссера, мизансцены и игру ваших партнеров. И хотя то, чего вы можете достигнуть, играя таким образом, может оказаться неизмеримо богаче и тоньше всего, чего вы можете достигнуть, репетируя на сцене, однако многое из того, что вам удалось создать в воображении, перейдет постепенно и в вашу фактическую игру на сцене. Благодаря тому что ваше тело, оставаясь пассивным и свободным в то время. Как вы репетируете в воображении, получает тонкие импульсы, исходящие из ваших переживаний, оно прорабатывается не меньше. Чем во время репетиций на сцене. Оно готовится стать телом вашего образа, усваивает его характер и манеру движений. Пробужденные вашим воображением творческие чувства, проникая в тело, как бы ваяют его изнутри.

Атмосфера Второй способ репетирования

Дух в произведении искусства – это его идея. Душа – атмосфера. Все же, что видимо и слышимо, – его тело.

Атмосфера.

Я едва ли ошибусь, если скажу, что среди актеров существует два различных представления о сцене, на которой они проводят большую часть своей жизни. Для одних – это постое пространство. Время от времени оно заполняется актерами, рабочими, декорацией и бутафорией. Для них все, что появляется на сцене, видимо и слышимо. Другие знают, что это не так. Они иначе переживают сцену. Для них это маленькое пространство – целый мир, насыщенный атмосферой, такой сильной и притягательной, что они нелегко могут расстаться с ней и часто проводят в театре больше времени, чем это нужно, до и после спектакля. А старые актеры даже не раз проводили ночи в пустых темных уборных, за кулисами или на сцене, освещенной дежурной лампочкой, как трагик в чеховском «Калхасе». Все, что было пережито ими за многие годы, приковывает их к этой сцене, всегда наполненной невидимым чарующим содержанием им нужна эта атмосфера театра. Она дает им вдохновение и силу на будущее. В ней они чувствуют себя артистами, даже когда зрительный зал пуст и тишина царит на ночной

сцене.

И не только театр, но и концертный зал, и цирк, и балаган, и ярмарка исполнены волшебной атмосферой. Она одинаково волнует и актера и зрителя. Разве не ходит публика, в особенности молодая, в театр часто только для того, чтобы побыть в этой атмосфере нереальности?

Атмосфера связывает актера со зрителем.

Тот актер, который сохранил (или вновь приобрел) чувство атмосферы, хорошо знает, какая неразрывная связь устанавливается между ним и зрителем, если они охвачены одной и той же атмосферой. В ней зритель сам начинает играть вместе с актером. Он посылает ему через рампу волны сочувствия, доверия и любви. Зритель не мог бы сделать этого без атмосферы, идущей со сцены. Без нее он оставался бы в сфере рассудка, всегда холодного, всегда отчуждающего, как бы тонка ни была его оценка техники и мастерства игры актера. Вспомните, как часто актеру приходится прибегать к разного рода трюкам в надежде привлечь внимание публики. Спектакль возникает из взаимодействия актера и зрителя. Если режиссер, актер, автор, художник (и часто музыкант) создали для зрителя атмосферу спектакля – он не может не участвовать в нем.

Атмосфера в повседневной жизни.

Актер, умеющий ценить атмосферу, ищет ее и в повседневной жизни. Каждый пейзаж, каждая улица, дом, комната имеют для него свою особую атмосферу. Иначе входит он в библиотеку, в госпиталь, в собор и иначе – в шумный ресторан, в гостиницу или музей. Он, как чувствительный аппарат, воспринимает окружающую его атмосферу и слушает ее, как музыку. Она меняет для него ту же мелодию, делая ее то мрачной и темной, то полной надежд и радости. Тот же знакомый ему пейзаж «звучит» для него иначе в атмосфере тихого весеннего утра или в грозу и бурю. Много нового узнает он через это звучание, обогащая свою душу и пробуждая в ней творческие силы. Жизнь полна атмосфер, то только в театре режиссеры и актеры слишком часто склонны пренебрегать ею.

Атмосфера и игра.

Замечали ли вы, как непроизвольно меняете вы ваши движения, речь, манеру держаться, ваши мысли, чувства, настроения, попадая в сильную, захватившую вас атмосферу? И если вы не сопротивляетесь ей, влияние ее на вас возрастает. Так в жизни, так и на сцене. Каждый спектакль отдаваясь атмосфере, вы можете наслаждаться новыми деталями в вашей игре. Вам не нужно боязливо держаться за приемы прошлых спектаклей или прибегать к клише. Пространство, воздух вокруг вас, исполненные атмосферой, поддерживают в вас живую творческую активность. Вы легко убедитесь в этом, проделав в вашем воображении простой опыт. Представьте себе сцену, известную вам из литературы или из истории. Пусть это будет, например, сцена взятия Бастилии. Вообразите себе момент, когда толпа врывается в одну из тюремных камер и освобождает заключенного. Всмотритесь в характеры и типы мужчин и женщин. Пусть эта созданная вашим воображением сцена предстанет перед вами с возможной яркостью. Затем скажем себе: толпа действует под влиянием атмосферы крайнего возбуждения, опьянения силой и властью. Все вместе и каждый в отдельности охвачен этой атмосферой. Вглядитесь в лица, движения, в группировки фигур, в темп происходящего, вслушайтесь в крики, в тембры голосов, всмотритесь в детали сцены, и вы увидите, как все происходящее будет носить на себе отпечаток атмосферы, как она будет диктовать толпе ее действия. Измените несколько атмосферу и просмотрите ваш «спектакль» еще раз. Пусть прежняя возбужденная атмосфера примет характер злобной и мстительной, и вы увидите, как она отразится в движении, действиях, взглядах и криках толпы. Снова измените ее. Пусть гордость,

достоинство, торжественность момента охватят участников сцены, и вы снова увидите, как сами собой изменятся фигуры, позы, группировки, голоса и выражения лиц в толпе.

То, что вы проделали в вашем воображении, вы как актер можете делать и на сцене, пользуясь атмосферой как источником вдохновения.

Две атмосферы

Две различные атмосферы не могут существовать одновременно. Одна (сильнейшая) побеждает или видоизменяет другую. Представьте себе старинный заброшенный замок, где время остановилось много веков назад и хранит невидимо бывшие деяния, думы и жизнь своих забытых обитателей. Атмосфера тайны и покоя царит в залах, коридорах, подвалах и башнях. В замок входит группа людей. Извне они принесли с собой шумную, веселую, легкомысленную атмосферу. С ней тотчас же вступает в борьбу атмосфера замка и либо побеждает ее, либо исчезнет сама. Группа вошедших людей может принять участие в этой борьбе атмосфер. Своим настроением и поведением они могут усилить одну и ослабить другую, но удержать их обе одновременно они не могут. Борьбу атмосфер и неизбежную победу одной из них надо признать сильным средством художественной выразительности на сцене.

Объективная атмосфера и субъективные чувства.

Между индивидуальными чувствами актера на сцене и окружающей его атмосферой (несмотря на то, что они одинаково относятся к области чувств) все же существует коренное различие. В то время как личные чувства субъективны, атмосферу надо признать явлением объективным. Возьмем тот же пример. Люди, вошедшие в замок, кроме общей атмосферы веселья внесли с собой и целый ряд индивидуальных чувств. Она была до его появления и будет после того, как он покинет замок.

Субъективные чувства в человеке и объективная атмосфера вне его настолько самостоятельны по отношению к друг другу, что человек, пребывая в чуждой ему атмосфере, все же может удержать в себе свое личное чувство. Атеист, например, может сохранить свое скептическое чувство в атмосфере религиозного благоговения, или человек, окруженный веселой и радостной атмосферой, – переживать личное глубокое горе.

В то время как две враждующие друг с другом атмосферы не могут существовать одновременно, индивидуальные чувства и противоположная им атмосфера не только могут уживаться вместе, но они создают обычно эффектные моменты на сцене, доставляя зрителю эстетическое удовлетворение. Между индивидуальным чувством и атмосферой, если они противоречат друг другу, происходит такая же борьба, как и между двумя враждующими атмосферами. Эта борьба создает напряжение сценического действия, привлекая внимание зрителя. Если борьба разрешается победой атмосферы над индивидуальным чувством или наоборот, победившая сторона возрастает в силе и публика получает новое художественное удовлетворение как бы от разрешившегося музыкального аккорда. Само собой разумеется. Когда индивидуальные чувства действующего лица на сцене находятся в конфликте с общей атмосферой, актер, как исполнитель роли, в полной мере сознает и переживает эту атмосферу. Он целиком включен в нее. Если бы это было не так, как мог бы он убедительно, с художественной правдивостью и тактом передать конфликт действующего лица с господствующей на сцене атмосферой?

Постепенное зарождение атмосферы или ее внезапное появление, ее развитие, борьба, победа или поражение, вариации ее оттенков, ее взаимоотношения с индивидуальными чувствами действующих лиц и пр. – все это сильные средства сценической выразительности, которыми не должны пренебрегать ни актер, ни режиссер. Даже в тех случаях, когда атмосфера вовсе не дана в пьесе или только слабо намечена, режиссер и актеры должны сделать все, чтобы или создать ее, или развить намек, данный автором.

Атмосфера и содержание

Хотя атмосфера и относится к области объективных чувств, однако ее значение и задача в искусстве выходят за пределы этой области. Актеры, принимающие и любящие атмосферу на сцене, знают, что значительная часть содержания спектакля не может быть передана зрителю никакими иными средствами выразительности, кроме атмосферы. Ни слова, произносимые актером со сцены, ни его действия не выразят того, что живет в атмосфере. Спросите себя, как вы, сидя в зрительном зале, воспримете содержание одной и той же сцены, сыгранной перед вами один раз без атмосферы и другой раз – с атмосферой? В первом случае вы ясно поймете рассудком смысл виденной сцены, но едва ли глубоко проникнете в ее психологическое содержание. Во втором – ваше восприятие будет более глубоким по своему психологическому значению. Вы не только поймете содержание сцены, вы почувствуете его. Такое восприятие может пробудить в вашей душе ряд вопросов, догадок и проблем, ведущих далеко за пределы рассудочной ясности. Каково, например, содержание первой сцены «Ревизора» без атмосферы? Взятчики чиновники обсуждают, как встретить ревизора, чтобы избежать наказания. Иначе явится вам это содержание, воспринятое через атмосферу катастрофы, почти мистического ужаса, подавленности, заговора и пр. Не только тонкости души грешника (и притом русского грешника!), осмеянные Гоголем, встанут перед вами, но и городничий и чиновники превратятся для вас в символы и, оставаясь живыми людьми, получают общечеловеческое значение. И гоголевский эпиграф к комедии: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» – станет для вас переживанием, волнующим и смешным. Или, может быть, предостерегающим и страшным: как оно было для Щепкина: «что ни говори, но страшен тот ревизор, который ждет нас у дверей горба. Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что, по Именному Высшему повелению, он послан, и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад»/Эти слова произносит Первый комический актер в "Развязке «Ревизора» Гоголя./ или представьте себе Ромео, говорящего Джульетте слова любви, без той атмосферы, которая может окружать двух любящих. Вы увидите, что хотя вы и будете наслаждаться шекспировским стихом, но что-то все же ускользнет от вас из самого содержания. Что же это? Не сама ли любовь? Разве вы как зритель никогда не переживали того особого состояния, когда, следя за сценой, разыгрываемой перед вами без атмосферы, вы как бы глядите в психологически пустое пространство? Наверное, вы встречали и такие случаи, когда неверная атмосфера искажала содержание происходящего на сцене. Я видел представление "Гамлета, где в сцене сумасшествия Офелии актерам «посчастливилось» создать атмосферу легкого испуга. Сколько непроизвольного юмора было в движениях, словах, взглядах, во всем поведении бедной Офелии благодаря этой атмосфере! И непонятно было, зачем понадобилась Шекспиру эта поверхностная, ничего не говорящая, выпадающая из стиля трагедии сцена. Так глубоко связано содержание пьесы с ее атмосферой.

Внутренняя динамика атмосферы

Атмосфера не есть состояние. Но действие, процесс. Внутренне она живет и движется непрестанно. Попробуйте пережить, например, атмосферу радости как действие, и вы убедитесь, что в ней живет жест раскрытия, распространения, расширения. Подавляющую атмосферу вы воспримете, наоборот, как жест сжатия, закрытия, давления. Это – воля атмосферы. Она побуждает и вашу волю к действию, к игре. В таких атмосферах, как ненависть, восторг, героизм, катастрофа, паника, их внутренняя динамика, воля очевидны. Но как обстоит дело с такими атмосферами, как, например, тишина заброшенного кладбища, покой летнего вечера, молчаливая тайна лесной чащи? В этих случаях динамика не так очевидна, и тем не менее для тонко чувствующего актера она имеется и здесь. Не актер или человек, не одаренный художественной натурой, останется пассивным в атмосфере тихой лунной ночи. Но

актер, отдавшись ей, скоро почувствует в своей душе зарождение творческой активности. Образы, вызванные из тишины, станут один за другим возникать перед ним. Следя за ними все с большей активностью, он сам начнет принимать участие в их жизни. Динамику лунной ночи он превратит в события, существа, слова и движения. Уют теплой комнаты в доме Джона Пирибнгля («Сверчок на печи» Диккенса) – не он ли вызвал к жизни и упрямый чайник, и фею, и малютку, и Тилли Слоубой? Всякая атмосфера, если вы только пожелаете активно отдаться ей и слить вашу волю с ее волей, заставит вас действовать, пробудит ваше воображение и воспламенит чувство.

Миссия атмосферы

Известно, что искусство вообще относится к сфере чувств, мы сделаем хорошее сравнение, если скажем, что атмосфера есть _сердце всякого художественного произведения, и следовательно, всякого спектакля. Чтобы лучше охарактеризовать миссию атмосферы, я предложу сравнение.

Человек есть существо трехчленное: в нем гармонически сочетаются, влияя друг на друга, мысли (образы), чувства волевые импульсы. Представьте на минуту такое человеческое существо, у которого функция чувств отсутствует вовсе и только мысли и воля пробуждены к жизни. Какое впечатление получите вы от такого существа? Оно предстанет перед вами как разумная, необыкновенно тонкая и сложная машина. Но это уже не будет человек. Мысли и воля, если они приходят во взаимодействие непосредственно, без того чтобы их пронизывали и соединяли чувства, опускаются на ступень ниже человеческой. Возникает тенденция к разрушению. В примерах нет недостатка, их можно найти в личной, общественной, политической и исторической жизни. Так же точно и в искусстве вообще и в театре в частности. Спектакль, лишенный атмосферы, неизбежно носит на себе отпечаток механичности. Зритель может рассуждать о таком спектакле, понимать его, ценить его технические совершенства, но он останется холодным – спектакль будет «бессердечным» и не сможет захватить его целиком.

Очевидность сказанного часто затемняется тем, что индивидуальные чувства актеров, вспыхивая на сцене то тут, то там, как бы заменяют собой атмосферу. Правда, иногда чувства актера так сильны и заразительны, что они вызывают и атмосферу, но это есть всегда лишь счастливая случайность и на ней нельзя строить сценических принципов. Отдельные актеры с их чувствами – не больше как части целого. Они должны быть объединены и сгармонизованы, и объединяющим началом в этом случае является атмосфера спектакля.

В материалистически-рассудочную эпоху, как наша, люди стыдятся чувств, боятся иметь их и нелегко соглашаются признать атмосферу как самостоятельно существующую область чувств. Но если отдельный человек еще может иметь иллюзию жизни без чувств, то искусство умрет, когда чувства перестанут проявляться через него. Произведение искусства должно иметь душу, и эта душа есть атмосфера. Великая миссия актера: спасти душу театра и тем самым спасти будущий театр от механизации.

Упражнение 3

Представьте себе пространство вокруг вас наполненным атмосферой (как оно может быть наполнено светом или запахом). Представляйте вначале простые, спокойные атмосферы, например: уют, благоговение, одиночество, предчувствие (радостное или печальное) и т. п. не прибегайте ни к каким отвлекающим ваше внимание воображаемым обстоятельствам, якобы создающим данную атмосферу. Представляйте себе непосредственно то или иное чувство разлитым вне вас в вашем окружении. Продолжайте это с целым рядом различных атмосфер.

Выберите одну атмосферу. Сделайте легкое движение рукой в гармонии с окружающей вас атмосферой. Повторяйте это простое движение, пока вы не почувствуете: ваша рука пронизана атмосферой и в движении своем выражает и отражает ее.

Остерегайтесь возможных ошибок; не «играйте» вашим движением атмосферу. Повторяя

упражнение, терпеливо ждите результатов. Ваше чутье подскажет вам правильный путь. Не старайтесь также почувствовать атмосферу. Представляйте себе ее с возможной ясностью. Когда она появится в вашем окружении – вы почувствуете ее. Она пробудит также постепенно ваши индивидуальные чувства.

Перейдите к более сложным движениям: встаньте, сядьте, лягте, возьмите предмет, положите его и т. п. Добивайтесь тех же результатов, что и в предыдущем случае.

Произнесите одно слово (сначала без движения) в созданной вами атмосфере. Следите за тем, чтобы оно прозвучало в гармонии с ней. Произнесите короткую фразу в определенной атмосфере. Соедините эту фразу с соответствующим ей простым движением. Прodelайте это упражнение в различных атмосферах.

Снова проделайте все вариации описанного выше упражнения с такими атмосферами, как экстаз, отчаяние, паника, ненависть, пламенная любовь и т. п., перейдите к следующему варианту упражнения. Окружите себя атмосферой. Вживитесь в нее. Найдите простое движение, органически вытекающее из атмосферы. Прodelайте его несколько раз. Перейдите к более сложному движению, исходя из той же атмосферы. Выполните простое бытовое действие. Присоедините к нему слова. Сделайте их более сложными и продолжайте упражнение, пока оно не примет вид законченной импровизации.

Создайте вокруг себя атмосферу и, побыв в ней некоторое время. Вызовите в своей памяти соответствующие ей образы из жизни. Атмосфера душевного холода, например, может вызвать образ официального учреждения и т. п.

Читайте пьесы и литературные произведения, интуитивно (не рассудочно) определяя атмосферы, сменяющие одна другую. Создайте мысленно «партитуру» следующих одна за другой атмосфер.

Вживаясь в различные атмосферы, старайтесь осознать динамику, волю каждой из них. Начните двигаться в гармонии с этой динамикой. Постепенно усложняя ваши движения, перейдите к импровизации.

Если вы упражняетесь не один, делайте импровизации двоякого рода:

1. Все участники, охваченные определенной атмосферой, живут индивидуальными чувствами, родственными атмосфере.
2. Один из участников живет чувствами, противоположными общей атмосфере.

С группой партнеров приготовьте небольшой отрывок. При работе над ним старайтесь исходить из атмосферы не только в игре, но и в выборе мизансцен. Обсудите с партнерами возможные декорации, свет и сценические эффекты, соответствующие атмосфере отрывка.

Старайтесь в повседневной жизни замечать атмосферы, в сферу которых вы вступаете. Слушайте их, как музыку.

Атмосфера как способ репетирования.

Наряду с воображением атмосфера становится для вас вторым способом репетирования.

Живя в атмосфере пьесы или сцены, вы будете открывать в них все новые психологические глубины и находить новые средства выразительности. Вы будете чувствовать, как гармонично растет ваша роль и устанавливается связь между вами и вашими партнерами. Когда в течение репетиции атмосферы действительно будет вдохновлять вас, вы переживете счастливое чувство: вас ведет невидимая рука, чуткий, мудрый, правдивый «режиссер»! и много эгоистического, мешающего творческой работе волнения, много ненужных усилий отпадут сами собой, когда вы доверитесь вашему «невидимому режиссеру». Вы можете организовать целый ряд репетиций, где, как с музыкальной партитурой в руках, вы пройдете по всей пьесе, переходя от одной атмосферы к другой.

При составлении такой партитуры нет надобности считаться с делением пьесы на сцены или акты – одна и та же атмосфера может охватывать много сцен или меняться несколько раз в одной и той же сцене.

Организованная таким образом работа приведет вас к тому, что ни вам, ни вашим

партнерам не нужно будет ждать случайно пришедшего настроения. Оно по вашему желанию будет возникать в качестве атмосферы.

Но еще до того, как вы приступили к репетициям на сцене, уже при первом знакомстве с ролью и пьесой вашу душу охватит общая атмосфера. Вы переживете ее как род предвидения вашего будущего сценического произведения в целом. Всякий художник знаком с этой первой, радостной стадией зарождения своего будущего создания в волнующей его атмосфере. Часто писатель, поэт или композитор начинают свою творческую работу, побуждаемые желанием воплотить атмосферу, внезапно пришедшую к ним. Еще нет, может быть, ни ясной темы, ни ясных очертаний образов в этой атмосфере, но художник знает: в глубине его подсознания уже началась работа. И только постепенно, один за другим, появляются образы; они исчезают, снова появляются, меняются, действуют, ищут и находят друг друга. Завязывается интрига, выясняется тема, создается план, вырисовываются детали. Так постепенно и общей атмосферы возникает сложное целое.

Вы много теряете, если, недооценивая эту первую творческую стадию – жизнь в общей атмосфере, – сосредоточиваете свое внимание исключительно на работе над деталями вашей роли. Как зерно невидимо заключает в себе все будущее растение, так и атмосфера скрывает в себе все будущее вашего произведения. Но, как и зерно, она не может принести плода раньше времени. Игнорируя период радостного пребывания в общей атмосфере, вы неизбежно уродуете свою роль, как уродуете растение, с первых же дней лишая его света, тепла, влаги.

Индивидуальные чувства действия с определенной окраской

Третий способ репетирования

Истинные творческие чувства не лежат на поверхности души. Вызванные из глубин подсознания, они поражают не только зрителя, но и самого актера.

Действия с определенной окраской.

Я описал атмосферу как объективные чувства, принадлежащие скорее спектаклю, чем актеру. Теперь я хочу сказать об индивидуальных чувствах, возникающих в душе самого актера.

Как я уже упомянул выше, атмосфера способна пробуждать творческие чувства актера. Но есть и другой путь, которым вы можете проникнуть к вашим чувствам, не насилуя их и не подвергая рассудочному анализу. Следуйте за мной, практически выполняя то, о чем я буду просить вас. Я попробую предложить вам технический прием для пробуждения ваших творческих чувств.

Поднимите и опустите руку. Что вы сделали? Вы выполнили простое физическое действие, сделали простой жест. И вы сделали его без труда. Почему? Потому что он, как всякое действие, находится в вашей воле. Теперь я попрошу вас снова произвести то же действие, придав ему на этот раз определенную окраску. Пусть этой окраской будет осторожность. Вы выполнили ваше действие с прежней легкостью. Однако теперь в нем уже был некоторый душевный оттенок: может быть, вы почувствовали легкое беспокойство и настороженность, может быть, в вас появилось нежное и теплое чувство или, наоборот, холодная замкнутость, может быть, в вашей душе зародилось удивление или любопытство и т. п. что же, собственно, произошло? Окраска осторожности, которую вы придали своему действию, пробудила и вызвала в вас целый комплекс индивидуальных чувств (вначале, может быть, и очень слабых, еле заметных и нежных). Все эти чувства, как бы разнообразны они ни были. Все же связаны с осторожностью, вызвавшей их. Выбранная вами окраска заставила звучать в вашей душе целый аккорд чувств в тональности «осторожность». Насиливали ли вы свою душу, для того чтобы вызвать все эти чувства? Нет. Почему? Потому что ваше внимание было обращено на действие, но не на чувства. Чувства сами пробудились в вас, когда вы, производя ваше действие, придали

ему окраску осторожности. Чувства сами проскользнули в ваш жест. Если бы вы бездейственно ждали появления чувств или, наоборот, действовали без того, чтобы придать вашему действию окраску, чувства ваши, вероятнее всего, остались бы пассивными. Творческим чувствам нельзя приказывать непосредственно. Они не лежат на поверхности души. Они приходят из глубин подсознания и не подчиняются насилию. Их надо увлечь. Своим действием, которому придана определенная окраска, вы вовлекли ваши чувства, пробудили их. Из этого вы вправе заключить, что действие (всегда находящееся в вашей воле), если вы произведете его, придав ему определенную окраску (характер) вызовет в вас чувство.

Но вы можете спросить: при более сложных действиях и чувствах получите ли вы тот же эффект? Что вы называете сложными действиями? Если это комбинация простых, естественных, свойственных каждому человеку действий, то кажущаяся сложность их исчезает, как только вы повторите (срепетируете) их достаточное количество раз повторение сделает сложное действие простым. Действительно сложным будет для вас такое действие, которого вы вообще не в состоянии выполнить, например, сделать сальто-мортале на трапеции, не будучи акробатом. Следовательно, для вас существуют невыполнимые действия, но сложных действий, при условии срепетовки, не существует.

Не иначе обстоит дело и с так называемыми сложными чувствами. Окраска, о которой я говорил, не есть чувства. Пользуясь окраской и выбирая ее для своего действия, вы не затрагиваете ваших чувств непосредственно. Они-то и есть тайна вашего творческого подсознания, и нет надобности говорить об их простоте или сложности. Непосредственно вы имеете дело только с окраской, вызывающей ваши творческие чувства. Следовательно, только об ее сложности вы и можете говорить. Предположим, вы создаете сложную комбинацию окрасок. Вы поднимаете руку, придав вашему движению окраску осторожности, подозрительности и настороженности одновременно. Чем больше окрасок вы возьмете для вашего действия, тем сложнее они покажутся вам. Но, столько бы окрасок вы ни взяли, вам придется срепетировать их, так же как вы срепетировали ваше сложное движение. Повторение (срепетовка) и тут уничтожит кажущуюся сложность. Вы можете репетировать выбранные вами окраски сначала порознь, потом по две и по три, пока они вместе с действием не сольются для вас в простое, привычное и легко выполнимое единство. Срепетированные таким образом окраски и соответствующее им действие вызовут в вас комплекс чувств, и этот комплекс действительно может оказаться сложным. Но сложность его будет результатом вашего несложного технического приема. Реакция может быть сложной в зависимости от силы вашего дарования, но не пути, которым вы вызвали эту реакцию. Впрочем, на практике вы убедитесь, что нет надобности строить сложную комбинацию окрасок для того, чтобы пробудить ваши чувства, одна-две окраски могут вызвать в вас целую гамму чувств.

Действие с определенными окрасками будет открывать для вас сокровищницу вашего подсознания, и вы скоро заметите, что получаете больше, чем ожидали. Чувства богаче и содержательнее, чем окраска, при помощи которой вы пробуждаете их. Все легче будут пробуждаться ваши чувства, и скоро, может быть, настанет момент, когда одного намека на окраску будет достаточно для того, чтобы воспламенить их.

Действие с определенной окраской как способ репетирования.

Наряду с воображением и атмосферой действия с определенной окраской как третий способ репетирования освобождают интуицию, и от необходимости насиловать ваши чувства. Репетируя, вы можете брать целые сцены, установив для них окраску, кажущуюся вам наиболее подходящей. Одна или две простые окраски могут служить основой для репетирования значительных по размеру сцен.

Упражнение 4

Произведите простое, естественное действие (возьмите со стола предмет, откройте и

закройте и закройте дверь, сядьте, встаньте, пройдитесь по комнате и т. п.). сделайте это движение привычным. Соедините его с одной окраской (спокойствие, уверенность, раздраженность, печаль, хитрость, нежность и т. п.). Повторяйте его, пока ваше чувство не отзовется.

Соедините две окраски. Путем повторений добейтесь того, чтобы они слились в одно целое. Не присоединяйте новых окрасок, пока не усвоите прежних.

Снова возьмите одну окраску и к вашему действию присоедините два, три слова. То же с двумя и больше окрасками.

Выберите окраску, не думая о действии. Подберите действие к окраске (например: окраска – задумчивость, действие – перелистывание страниц книги. Окраска – спешка, действие – укладывание вещей в саквояж и т. п.).

Присоедините несколько слов.

Возьмите слово или короткую фразу. Подберите к ней сначала окраску, потом действие.

Каждое упражнение повторяйте, пока действие, слово и возникшее чувство не сольются для вас в одно целое переживание.

Следите за тем, чтобы не насиловать своего чувства и не торопить нетерпеливо его появления.

Если вы работаете с партнером, делайте простые, короткие импровизации со словами (например: продавец и покупатель, гость и хозяин, портной или парикмахер и клиент и т. п.). условьтесь предварительно об окрасках, которым будет следовать каждый из участников упражнения.

Не употребляйте лишних, ненужных слов. Излишние слова часто вводят в заблуждение, создавая иллюзию действия, в то время как на самом деле они парализуют действие, подменяя его своим рассудочным, смысловым содержанием.

Психологический жест

Четвертый способ репетирования

Душа хочет обитать в теле,

потому что без него она

не может ни действовать

на чувствовать

Леонардо да Винчи

Жест и воля.

Как в окраске вам дан ключ к чувствам, так в действиях – к воле. Жесты говорят о желаниях (воле). Если желание (воля) сильно, то и жест, выражающий его, будет сильным. Если же желание слабо и неопределенно – жест также будет слабым и неопределенным. Таково же обратное соотношение жеста и воли. Если вы сделаете сильный, выразительный, хорошо сформированный жест – в вас может вспыхнуть соответствующее ему желание. (Вспомните старичка, героя чеховского рассказа, который сначала топнул ногой, потом рассердился.) Вы не можете захотеть по приказу. Ваша воля не подчиняется вам. Но вы можете сделать жест, и ваша воля будет реагировать на него.

Продолжение следует

Театр будущего

Чем был театр при своем рождении, чем он будет и чем он стал теперь? При своем

рождении театр был средством для получения душевных импульсов, которые обогащали человеческий опыт. В будущем театр должен вернуть человеку весь опыт, который он мог накопить за нею историю, и обогатить жизнь новыми ценными идеями, эмоциями и волеизъявлениями. В процессе вырождения все мелко, сухо, эгоистично. Я – ничтожество, и это ничтожество показывает на сцене, как Я люблю, как Я ненавижу, всюду Я, Я, Я. Это конденсированное и замкнутое и себе «я» есть признак вырождения театра. Вместо того чтобы что-нибудь давать и получать, человек наслаждается на сцене самим собой самым эгоистическим и эгоцентрическим образом.

Если мы пойдем вперед новым путем, вся наша жизнь может быть снова использована для накопления и сохранения в наших душах того, что нам надо. Взять для примера хотя бы войну. Конечно, мы не можем представить себе реально, что происходит на войне, – иначе мы сошли бы с ума. Только недостаток воображения позволяет нам жить, но до известной степени мы должны представлять себе в воображении войну. Мы видим сны. Утром мы просыпаемся и знаем, что видели сон, и больше о нем не думаем. Но иногда мы должны сделать усилие, чтобы наяву вспомнить сон: почему мы смеялись или плакали, были счастливы или несчастны? Так я должен себе представить и психологию Гитлера, хотя это неприятно. Напряжением воли я могу проникнуть в психологию этого человека – человека, в максимальной степени лишенного воображения: он не знает, что он делает. Но мы должны понять, кто он – иначе нам нечего делать на сцене. Совершенно так же мы должны понять и Франциска Ассизского, насколько это для нас возможно. Если мы это будем делать сознательно, по нашей доброй воле, мы останемся психически людьми здоровыми. Но если мы сами не осознаем необходимости проникнуть в их психику, они овладеют нашей психологией и мы сойдем с ума. Мы должны сами в себе воспроизвести этот психический процесс и тем мы обогатим нашу душу актера. И только в том случае, если мы поймем и Франциска Ассизского, и Гитлера, и поймем то расстояние, которое лежит между ними, только тогда и Франциск Ассизский и Гитлер предстанут в нас перед зрителями. Они будут показаны и мы сумеем их использовать.

Таковы средства, при помощи которых современный актер может вырваться из того процесса вырождения, в котором сейчас находится театр. Он должен сознательно вникать во все, должен всему дать возможность жить в нас и нас мучить. Если нам есть что сказать, нам необходимы страдания; если мы только счастливы, нам сказать нечего. И лишь в том случае, если в нас есть место и для Франциска Ассизского, и для Гитлера, только тогда мы будем в состоянии представить себе, чем театр может быть и чем он когда-нибудь будет. Мы должны понять многое. И прежде всего мы должны позаботиться о том, чтобы наш метод был тем ключом, который для нас самих открывает нашу природу. Мы должны открыть им все те запертые двери, за которыми находится и Гитлер – мы должны освоить и преодолеть его внутри себя, – и Франциск Ассизский, который должен нас вдохновлять. Мы должны овладеть всем темным, что в нас есть, и всем светлым, что мы можем получить, – то и другое мы должны смешать внутри нас самих. И только тогда мы испытаем радость от нашей профессии, потому что перед нами встанет видение будущего театра. В нашей актерской творческой натуре, в нашей актерской и артистической воле заложено больше, чем в нас просто как в людях. Как «частные лица» мы «знаем» многое, но для нашего искусства все это бесполезно – как артисты мы «знаем» мало, но это малое так велико, что наполняет всю нашу жизнь.