

Чехов М. А. Уроки профессионального актёра: На основе записей уроков, собранных и составленных Л. Х. Дюпре / Под ред. Д. Х. Дюпре. Пер. с англ. М. И. Кривошеева. М.: ГИТИС, 2011.

Урок первый

Необходимость в актерской технике

Я думаю, сегодня как бы введение, поэтому я скажу о главном в общих чертах. Прежде всего, разрешите спросить, почему метод нуждается в театре? Кажется, что театр идет так хорошо без всяких таких трудностей как «метод». Да, он может идти дальше таким путем и будет идти очень долго, но мне кажется, что наступит время, когда каждый из нас станет почему-то несчастлив, просто потому, что наши профессиональные недостатки в технике - простите меня, если я говорю вещи, которые обижают вас в отношении нашей профессии, но я должен говорить вам искренне, что я чувствую о театре, и, возможно, простите меня, когда поймете, что я, будучи актером, тем не менее, обижаю сам себя, обижая вас.

Когда-нибудь мы поймем, что наша профессия - единственная, не имеющая техники. Художник должен развивать технику, музыкант, танцовщик, любой художник. Но почему-то мы, актеры, остались одни - мы играем, потому что мы хотим играть, и мы играем только как это идет само по себе. Что-то здесь должно быть неверно.

Это болезненное чувство, что наша профессия не имеет техники, делает меня несчастным до такой степени, что я пытался найти, какой вид техники мог бы быть. А потом я увидел, что наша профессия даже более трудная, чем любая другая, потому что мы обладаем только одним инструментом передачи публике наших чувств, наших идей - наше собственное тело. В этом ужасающая правда.

Тело актера как инструмент

Я использую это самое тело для всего в моей повседневной жизни, я использую мой голос для всего, для ссоры, для любви, для выражения моего равнодушия. Это странно осознавать, что мне нечего показать публике, кроме меня самого. Я нашел трудным найти оправдание для использования наиболее употребляемой неправильно вещи в моей жизни - моего тела, как нечто такое, что я должен показывать каждый вечер как что-то новое, интересное, привлекательное. Мое собственное тело, мои собственные эмоции, мой собственный голос - у меня нет ничего кроме самого себя ...

Тогда я понял, что если это так, что актер не имеет музыкального инструмента или кисти, или краски, тогда он должен, иметь специальную технику, которую он должен найти в себе самом. Если мы найдем такую технику или, по крайней мере. Подход к этому скрытому, мистическому, сидящему в нас, тогда, возможно, мы достигнем того главного, где мы можем надеяться овладеть техникой.

После многолетних поисков этой техники я понял, что все, в чем мы нуждаемся для развития этой техники, находится уже в нас, если мы рождены актерами. Это означает, что мы только должны найти какие стороны нашей собственной природы должны быть подчеркнуты, более проявлены и в этом будет техника в целом. Потому что в то время, когда мы играем, хорошо или плохо, мы используем нашу собственную природу, но очень хаотичным путем, в котором одна часть нашей природы мешает другой, а третья вмешивается между ними, и что-нибудь еще падает на нас и т.д. Но там есть элементы. Дело в том как расчленим нашу собственную природу - найти что

есть «а», «б», «в» и «г», и затем, когда «а» будет хорошо обозначено и «б» твердо определено, мы можем разрешат этим-буквам соединиться интуитивно и образовывать слова, которые будут означать ничто и не будут так хаотичны.

Я нашел три вещи - когда я говорю «нашел», имею в виду, что был внимателен к некоторым определенным моментам и они стали очевидными; я ничего не изобрел три сферы, в первую очередь, отличны: 1. Наши тела; 2. Наши голоса; 3. Наши эмоции. Во-первых, я подумал, что мы должны держать каждую из них отдельно друг от друга и пытаться развивать их как бы в разных комнатах. Но я обнаружил, что когда мы начали развивать тело, например, мы нашли очень интересную вещь. Пытаясь сделать упражнения только с нашими телами совершенно физическим способом, мы постепенно обнаружили себя « в другой комнате, где находятся наши эмоции». Так что наше тело становится позже ничем иным как наша физиология, объединенная в нашем теле - руки, пальцы, глаза и т.д.

Физиология актера

Таким образом, тело становится частью нашей физиологии, что является очень интересным опытом и очень удивительным. Вдруг мы чувствуем, что то самое тело, которое мы используем для ходьбы туда и сюда целый день, это тело становится другим, когда мы находимся на сцене, потому что там оно становится, как это было, сжато говоря, кристаллизованной физиологией. Если у меня есть нечто внутри меня, это становится моей рукой, моей кистью руки, моей щекой, моим глазом и т.д.

Когда мы входим в другую комнату, где находится чистая физиология - с телом ничего не происходит - только мысли, чувства, желание, воля, импульс и т.д., и мы пытаемся развить их как чисто физиологические вещи. Вдруг мы открываем, что это также наше тело. Если я несчастлив, это мое тело, мое лицо, мои руки, каждая часть меня становятся несчастными, если я достаточно натренировал свое тело, но это возможно только, если моя физиология развивалась отдельно сначала.

Интеллект

Когда они, тело и физиология, находят друг друга где-то в подсознании нашей творческой души, и, когда они встречаются, мы обнаруживаем следующее: все, что мы должны делать на сцене - это постепенно найти, что, когда развитая физиология и развитое тело встречаются и соединяются в нашей подсознательной жизни, тогда мы должны исключить один нарушающий элемент в нашей профессии. Это - наш сухой интеллект, который пытается мешать нашим эмоциям, нашему телу, нашему умению. Интеллект в виде сухой мысли. Возможно, вы поможете мне найти правильный термин. Только при помощи интеллекта мы обозначаем холодный сухой аналитический подход к вещам, который не может быть доступен таким путем. Это именно та трудность, которую мы должны исключить.

Мы должны доверять тренингу наших тел с одной стороны, и тренингу наших эмоций, с другой, и исключению интеллекта на время бытия. Это не значит, что кто-то должен стать глупцом, но доверять своим эмоциям, своему телу и не доверять этому чистому холодному рассудку, этому «убийце», сидящему в нашей голове. Позже он станет очень полезным, когда увидит, потому что он во власти актера.

Я могу стать веселым и смеющимся, или печальным и задумчивым, как я захочу, потому что я тренирую сам себя.

Таким образом, интеллект становится очень полезным, потому что он делает для меня ясным все в моей профессии - начиная с написания пьесы и до постановки на сцене. Каждая деталь становится полной значения, полной чувства, потому что

интеллект знает, что не можем делать что-либо кроме обслуживания меня. Но, начиная подготовку с соглашения с интеллектом, подлизываясь к нему, подчиняясь ему, тогда мы можем потеряться. Когда интеллекту разрешается стать хозяином, он становится глупцом, вредным глупцом и беспощадным. Все, что интеллект может делать ясно, он делает неясным, если он знает « только я хозяин ». Тогда мы погибнем.

Взаимоотношение актера с современной жизнью

Вся жизнь, которой мы обладаем сейчас, может быть использована для сбора некоторых вещей и хранения их в наших душах, если мы хотим быть актерами, кто склонен идти этим путем..Например, говоря себе, там война. Конечно, мы не можем представить где-то там, или что мы стали безумны. Этот недостаток воображения позволяет нам продолжать жить - но в определенном пространстве мы можем, мы обязаны вообразить войну там. Мы обязаны, к примеру, с нашими мечтами. Мы просыпаемся утром и знаем, что мечтали, но мы не думаем об этом больше. Но иногда мы. должны сделать усилие вспомнить после пробуждения наши мечты - почему мы смеялись или плакали, были счастливы или печальны и т.д. Или я должен вообразить физиологию Гитлера, например, хотя это и очень неприятно. Проникать в этого человека - самый невообразимый способ в мире, потому что он не знает, что он делает, поэтому у него нет воображения - только желание, и ничего более. Но мы должны гонять, что он из себя представляет, или нам нечего делать на сцене. Точно также мы должны понять Франциска Азизского, как мы можем. Мы не сойдем с ума, если будем делать сознательно, по нашему собственному желанию. Мы останемся абсолютно здравомыслящими, но если мы откажемся проникать этими способами, они проникнут в нас и мы сойдем с ума.

Этот момент наступит, но лучше, если мы делаем это -'сами- и обогащаем актерскую душу. Далее, если вы обнаружили легкое понимание Франциска Азизского : Гитлера и всего, что лежит между ними, тогда может случиться, что мы появимся перед публикой на сцене, и вдруг мы сможем показать такие вещи, иметь такое лучеиспускание, что Франциск Азизский будет играть там, а также Гитлер, но они будут использованы нами и служить нам, потому что мы поняли и усвоили их.

Театр будущего

Есть способы, которым я верю, и которые мы, современные актеры, должны использовать, чтобы выйти из состояния вырождения ; сознательно впитывать в себя и разрешить жить им в нас и мучить нас - мы должны терпеть, если мы только счастливы, нам нечего сказать.

Мы поймем многое. Прежде всего, что все области Метода являются ключами, которые открывают нашу собственную природу, все закрытые двери, за которыми мы найдем Гитлера, которым мы руководим и управляем, и Франциска Азизского, который вдохновляет нас. Все черное, которым мы обладаем, все светлое, которого мы достигли, и теперь мы можем смешивать цвета и они смешаются сами в нас. В итоге мы действительно получим удовольствие от нашей профессии, потому что у нас есть видение будущего театра. В нашей собственной воле наша собственная актерская творческая природа, и как актеры и художники мы имеем больше, чем частные лица, к частные лица мы знаем очень мало, но это «мало», так велико, что решают всю нашу жизнь за нас. Это вторая область. Мы сделаем все эти области более конкретными, рассматривая каждую в методе отдельно.

Спектакль

Мы не сделаем большой ошибки, если сравним спектакль, как независимое существо с индивидуальным человеческим существом.

Голос актера

Итак, первый проект, который я хочу донести до вас - анатоминизировать тело, эмоции и голос, и ничего не делая с интеллектом. Тело становится душой, а душа телом, а интеллекту разрешено прийти и обслуживать.

Голос - специальный предмет, и очень интересный. Я не могу говорить здесь о голосе, потому что это не моя специальная область, но метод, используемый нами в нашей школе, метод д-ра Рудольфа Штейнера, очень интересный и глубокий, а также результаты не очевидны немедленно, и это очень хорошо. Когда появляется результат, он такого рода, что наш голос становится музыкальным инструментом для выражения и передачи наиболее неуловимых тонких физиологических вещей. Согласно этому методу техника использования нашего голоса такого рода, что мы можем голос как в высокие, так и в низкие тона через расстояние, которое кажется иногда невозможным.

Начала театра

Вторая точка есть, снова говоря только в общем, то, что мы, профессионалы, очень часто забываем одну вещь. Мы забываем, что все, что начинается, должно иметь свой конец, точно как с растением. Семя посажено в землю, происходит долгий процесс роста, и другое семя есть результат этого, и уходит в землю снова и т.д. и т.д. Точно так и с театром. Однажды род человеческий обнаружил необходимость выразить и пережить для самого себя некие вещи, что он назвал «театром». Вы, конечно, знаете истоки театра и как они глубоки. После этого глубокого познания, которое человечество получило, главным образом, режиссером, много тысяч лет назад, процесс использования театра вырождался все более и более и пришел к наиболее низкому уровню. Но начало было очень высоким, а конец будет еще выше.

Тем не менее, в театре многое можно сделать. Многие вещи должны быть открыты заново, поэтому начало станет концом. Как я думаю, что мы должны сделать все возможное, чтобы театр стал более величественным, более сложным, таким, каким он был, потому что это поможет нашей общечеловеческой культуре более чем что-либо еще. Все моральные проповеди - ничто в сравнении с театром, даже если кто-то видит, что это будет началом конца. И даже если у кого-то есть мужество сказать, что мы находимся в стадии вырождения.

Вырождение театра

Что было в начале, и что должно быть в конце, и что есть вырождение? В начале, как вы знаете, театр был средством достижения определенных импульсов откуда-нибудь еще для обогащения познания. Конец заключается в обогащении (насыщении) окружающей жизни посредством отдачи всех познаний, которые человеческое бытие накапливает все больше и больше и становится так богато и полно драгоценными идеями, эмоциями и волевыми импульсами и возвращает их через театр. Момент вырождения - маленький сухой эгоцентризм - я есть очень маленькое нечто, и я показываю на сцене, как я люблю, как я ненавижу - я, я, я... Это есть вырождение, сжатое и закрытое «я есть», знак того, что театр выродился, и вместо получения и

передачи, некто самоудовлетворяется на сцене наиболее эгоистическим и себялюбивым способом.

волевые импульсы. Три разные области, которые могут быть разделены одна от другой: 1. Идеи; 2. Чувства; 3. Импульсы.

То же самое правдиво и для спектакля. Я не имею в виду написанную пьесу, потому что это только партитура, только символ и обозначение того, что мы должны дополнить, но это еще не спектакль. Я не имею в виду спектакль на сцене, где все живет, движется и существует.

Атмосфера

Спектакль есть независимое существо, у которого есть идея «что», которая намеревается быть показанной. Все, что мы имеем на сцене, является «что» означает мир идей на сцене. Тогда мы имеем в спектакле область чувств, биения сердца, так сказать, и которые мы называем «атмосферой» спектакля. Это не есть чувства того или иного актера, это чувство принадлежащее самому спектаклю, только ему и никому более.

Разрешите привести несколько примеров для иллюстрации того, что я подразумеваю под этой «атмосферой», которая не присуща кому-либо, но существует. Давайте представим дорожное происшествие - вокруг места катастрофы существует определенная атмосфера. Когда вы вступаете на сцену, где все бегают, двигаются или стоят неподвижно, прежде всего, вы почувствуете атмосферу, до того как поймете, что происходит. Кому принадлежит это «сердцебиение»? Никому. У полисмена совершенно другие чувства, но не он создал атмосферу. У жертвы другие чувства, но это еще не атмосфера катастрофы. Мы наблюдаем с чувством несчастья, но наше настроение также другое. К кому относится эта атмосфера? Ни к кому. Вы не сможете найти лицо, которое создало эту атмосферу катастрофы, а, однако, она есть.

Это очень странно, и физиологи не могут объяснить это. Они пытаются изобразить при помощи сухого разума - откуда появляется эта атмосфера и кому она относится - это нельзя объяснить, но это есть, существует. Давайте возьмем другой пример - вы входите в старый замок. В каком-либо настроении не были бы, вы немедленно почувствуете атмосферу замка. Кто создал эту атмосферу? Никого там нет. Стены, двери, окна? Это есть, и вы даже чувствуете, точно также, когда окунулись в мучительную атмосферу катастрофы на улице, и первым была маленькая борьба между вашим настроением, чувствами и атмосферой, и как вы отталкивали ее от себя, так и уступали ей. Как она сильнее вас, так и вы сильнее ее. Каждый спектакль должен иметь атмосферу, не относящуюся к кому-либо, но только к самому спектаклю. Каждая сцена в спектакле должна иметь свою собственную атмосферу - я говорю должна, потому что это не всегда есть. Почему? Потому что интеллект, о котором мы говорили, этот сухой холодный рассудок - враг не только наших личных чувств, но также атмосфер в спектакле и атмосферы в спектакле в целом, потому что рассудок не может терпеть чувства. Известно, что как только мы позволяем нашему сердцу или области чувств остаться одними, рассудок немедленно чувствует, что нужно думать иначе. Все его знание и уверенность ничего не значат в момент, когда позволяем нашему сердцу производить свои ценности.

Чувства

В нашей сегодняшней культуре, не только в Америке, но и во всем мире, и до войны, существует настоящая болезнь, мы закрылись и закрыли наши сердца до такой степени, что мы не можем не только создавать атмосферу на сцене, но мы стыдимся

показывать наши чувства друг другу, зная, что в наших головах инстинктивно сидит дьявол, который осмеет все наши чувства, если мы осмелимся показать их.

Если это так, то, конечно, мы не можем создавать какую-либо атмосферу на сцене, и мы вынуждены показывать только имитацию нашего собственного личного чувства «я есть», а «я есть» - неинтересная личность - мои личные чувства ничего не значат, когда показаны со сцены. Это должно быть нечто более, чем «я есть». Атмосфера дает нам воздух, пространство вокруг нас. Она убеждает наши более глубокие чувства и эмоции, наши мечты, нашего Гитлера. Без атмосферы мы заточены на сцене.

Есть определенные способы, которыми можно создать атмосферу на сцене и позвольте мне рассказать вам об этом.

Атмосфера, «душа» спектакля, область чувств есть то, в чем более всего нуждается наше время. В душе мы не свободны, потому что мы боимся собственных сердец и сердец наших братьев актеров. Прежде всего, мы должны научиться, научить самих себя как актеров исследовать в нашей обыденной жизни атмосферы, окружающие нас везде. Это должно быть сделано весьма сознательно. Вы можете входить в разные комнаты, по разным улицам, зданиям и т.д. и рассказывать себе какая атмосфера там. Очень скоро вы увидите, что везде есть атмосферы - сильнее выраженные, сильные атмосферы. Эта первая попытка понять, впитать атмосферу будет первым шагом к возможности создания ее на сцене. К примеру, атмосфера этой комнаты, в которой мы сейчас сидим, очень сильная и очевидная. Если мы обратим внимание на это, мы поймем, что она есть уже и нам не нужно создавать ее индивидуально.

Второй шаг может быть следующим. При чтке пьесы, например, можно попытаться найти, какая атмосфера будет наиболее выразительной для этой сцены, этого момента, для этой части сцены. Можно делать это приятное упражнение, когда мы читаем пьесы. Например, возьмите «Отелло». Если вы прочувствовали атмосферу, вы обнаружите, что у трагедии «Отелло» есть атмосфера, которую вы никогда не спутаете ни с какой другой трагедией Шекспира. У «Двенадцатой ночи» своя определенная атмосфера, и так с любой современной пьесой. Во всем мире нет ничего без атмосферы, за исключением нашего сухого, холодного рассудка, ничего не знающего об атмосфере и борющегося с ним.

Третий путь в возможности организовать атмосферу есть вообразить атмосферу, которую хотим создать на сцене, вообразить ее объективно как существующую действительно вокруг нас. Но еще не в нас. Мы можем представить, что эта комната заполнена дымом, голубым дымом, серым дымом или ароматом. Это легко представить. Или мы можем вообразить, что воздух наполнен горем. Это также легко сделать, как представить ее, полной дыма. Было бы ошибкой попытаться почувствовать, что вы должны скорбеть. Нет, горе везде вокруг вас, а вы пока свободны от него.

Если мы представим, что воздух полон горя, тогда можем делать все, что хотите, в нем. Мы можем двигаться, говорить, просидеть, но мы должны попытаться быть в согласии с воображаемой атмосферой. Это также очень легко. Трудно только тогда, если мы попытаемся заставить себя чувствовать горе. Это неправильно.

Сейчас попытайтесь вообразить, как вы должны двигаться в соответствии с существованием в гармонии с этой воображаемой атмосферой. Если вы тренировали ваше тело при помощи других упражнений, вы сможете двигаться в согласии атмосферы горя. И как только вы начнете делать эти простые движения, появится внутри вас нечто, похожее на жизнь, которую можно назвать «я сожалею». Без всякой причины. В нашем искусстве не должно быть причин. Как только появятся причины, мы ничего не сможем сделать с ними, а это не искусство. Актер должен быть способен заплакать без всякой причины, просто потому, что он - актер. Если он не может заплакать немедленно, в таком случае он должен покинуть сцену. Если он должен снова вспомнить смерть своего отца, бедного старика и т.д. и т.д., тогда он не актер.

если я могу рассердиться без всякой причины, я - актер, но если я должен подумать о Гитлере, которого я ненавижу, перед тем как рассердиться, я - не актер. Все должно быть в моем подсознании, потому что все совершенствуется.

Как только мы вообразим атмосферу и вообразим ее в пространстве вокруг нас, и затем будем двигаться в ней в согласии, тогда наши чувства возникнут и мы сможем играть с удовольствием. Следующим шагом будет возвращение лучеиспускания этой :атмосферы. Мы должны усилить это, потому что, если мы получаем что-то от определенного вдохновения, ничего не делая для этого, только возвращая его - воображая его. Атмосфера имеет возможность быть усиленной до огромнейшей величины., если мы способны вернуть ее.

Здесь очень неуловимый момент. Мы можем эгоистически получать удовольствие от атмосферы, и держать ее для себя, но она немедленно умрет. Тогда как, чем больше мы отдадим ей, тем больше она усилится. Но так как все актеры во всех странах в определенном пространстве эгоцентристы, они боятся публики. Они зависимы от мнения публики, и их эгоцентрический зажим и боязнь перед зрителями так велик что не могут отражать что-либо, а все усилия - только «выталкивание» наших слов, наших лиц, наших избитых штампов, потому что мы боимся зрителей. Вместо того, чтобы пригласить публику сотрудничать с нами, что потом стало бы нашим «спектаклем», Работая вместе, потому что там есть атмосфера. Значение атмосферы в наше время, возможно, более важно, чем что-либо еще, потому что я думаю, что театр есть, и будет одним из самых важных культурных средств человечества в настоящем. Потому что атмосфера, точно также открывает наши сердца, если мы представляем ее вокруг нас, как и сердца каждого из зрителей. И если мы, через нашу профессию, способны открыть сердца наших товарищей, *мы* создадим чудо. Потому что то, в чем мы так нуждаемся- есть чувства в нашей жизни, и если мы хотим служить нашему настоящему времени, это не означает, что мы должны брать обязательно современную пьесу, о современном времени, только что написанную. Мы можем взять пьесу, написанную сотни лет назад, если можем средствами этой пьесы побудить человека к вещам, которые сидят глубоко в нем - вещам, которые мы держим так закрыто и подавленными, что не можем понять того, что происходит вокруг нас, что происходит, каков будет конец Гитлера, мы не можем понять ничего , потому что не чувствуем того. Но мы должны понять. Когда сердце обнажено, а разум становится слугой, мы сразу видим , что такое Гитлер, что он уже принес, чего мы уже не можем избежать, чего можно избежать- все эти социальные, культурные проблемы могут быть решены средствами нашей прекрасной, непостижимой, великой профессии, театра. И атмосфера есть способы, которыми мы можем говорить со зрителями о том, без слов, чтобы говорить, слушать.

Много лет назад я попытался провести следующий эксперимент, когда играл роль Г амлета. Я пытался играть роль Г амлета не так как хотел, а как зрители хотели как мне играть. Это было очень интересно, потому что каждый вечер я получал разные предложения и вопросы, так сказать от публики. Если она была с улицы, то я получал одно. Если это была группа преподавателей, я получал совершенно иное большое количество вопросов и они требовали разных ответов. И так далее. Итак, я абсолютно позитивен к тому что если есть атмосфера, зрители расскажут нам так много и мы расскажем им так много, в чем они действительно так нуждаются и в чем мы действительно так нуждаемся и нуждается наше время- только при помощи атмосферы.

И здесь снова очень интересная вещь. В нынешнем театре мы очень много полагаемся на значение слова и мы произносим со сцены объем, значение «что», и поэтому не нуждаемся в какой- либо атмосфере, потому что можем сказать «что» без всякой атмосферы. Когда появляется атмосфера, допустим, атмосфера любви, вы вскоре забудете смысл и скажете больше. Наш язык, наши слова станут так полны смысла, которые гораздо более, чем «содержание». А если вы говорите слова любви в

атмосфере ненависти, например, это очень интересная комбинация, противоречие вещей, делающее это интересным. Сверхчеловеческое, низкое человеческое, все, но голая вещь сама по себе.

Поэтому, атмосфера - наилучший режиссер. Никакой режиссер не может предложить ничего такого, что может атмосфера, и, если она есть, а актеры проникнуты определенными, ясными атмосферами и действительно создают их, вы найдете, что сегодня вечером вы играете совсем не так, как *вы* играли вчера- это будет трудно, потому что атмосфера- жизнь, а жизнь не бывает одинаковой. На сцене мы найдем такое множество вещей в себе, если мы вдохновимся атмосферой, созданной нами самими.

Сейчас разрешите мне закончить сравнение спектакля, как независимого существа, с человеческим существом. Спектакль есть идея, «что», область чувств, атмосфера, желание. Все, что мы видим на сцене своими глазами, все, что слышим, принадлежит области желания, воли спектакля. Он движется, он есть, это постоянный процесс. Если мы определим эти три вещи, позже мы найдем, где и как применить определенные моменты метода.

Цель

Давайте возьмем пример из метода Станиславского- цель. Очень часто актеры пытаются ошибочно отнести цель к области желания, потому что цель- это то, что я собираюсь делать, играть, то, что я хочу. Нам нужно только двигаться к цели в душе и быть открытым внешне, потому что внутренне мы всегда подвижны. Находясь там, вы обнаружите, если поймете это, что двигаетесь внутренне. Я могу внешне двигаться руками, телом, глазами и могу также двигаться только внутренне, а это область цели.

Лучеиспускание

Конечно, мы можем взять другую область- лучеиспускание. Сознательно лучеиспускать- это то, что вы чувствуете, когда отдаете все возможное публике. Конечно, это должно делаться с очень большим волевым усилием, но вы можете лучеиспускать ваши чувства. Это область сердца. В этом разделении мысли, чувства и желание находятся разумными и сухими, это только кажется, потому что, когда вы чувствуете, что можете в действительности организовать конкретно эти три уровня, то можете погрузиться в область идей или стать абсолютно полной областью чувств. Вы можете существовать в области сердца также как и в области воли. Когда вы чувствуете что конкретно и это не абстрактная идея, которая только кажется сиюминутной, когда она становится конкретной, тогда увидите, что все эти способы выражения, инструменты нашей профессии, и эта современная анатоминизированная воля ведет нас позже к гармоничной композиции вещей, благодаря которой мы сможем открыть в себе многое, что хотело бы быть разбуженным, но чего мы не допускали из- за хаоса. происходящего в нашей актерской природе во время подготовки к игре.

Развитие актерской природы

Наконец, последнее на сегодня. Мы займемся путем развития нашей собственной природы. Мы должны использовать определенное время и усилия для собственного тренинга, но после этого периода тренинга, могущего быть долгим, мы обнаружим, что это реальная, экономия времени. Иногда этот период тренинга кажется нам ошибочным в нашей профессии из-за потери времени, когда мы должны выпускать пьесы через четыре недели. Мы думаем, что если этот тренинг

занимает годы, то есть что-то неверное в том. Это неправильно, когда мы думаем, что период тренинга - вечен. Нет. Он долог, но когда он завершен, это огромная экономия времени: когда вы можете смеяться, лакать, петь, быть счастливым сразу же- когда вы натренировали свое воображение так, что сможете увидеть «Отелло» сразу - это действительная экономия времени. Если мы не должны держать руки в карманах первые две недели, прежде чем преодолеем чувство смущения, мы поймем, что наши руки и кисти могут служить нам способами выражения. Если мы свободно двигаем руками из нашего центра, а не из суставов и они свободны, тогда мы можем говорить об экономии времени. Итак, это очень большая экономия времени, вместо того, чтобы проводить долгий период времени в тренинге, когда все есть, после долгого периода тренинга, тогда я не верю, что спектакль может быть сделан даже в две недели. Но не сейчас.

Урок второй

Вопросы и ответы (11 ноября 1941г.)

Атмосфера

Создает ли актер атмосферу из предметов, или это отдельно?

Актер должен воображать пространство, наполненное атмосферой, которая предопределена выше. Поэтому это и есть работа актёра.

Относительно атмосферы уличного происшествия - когда имеет место количественная случайность, имеет ли место качественная случайность?

Влияние

На улице оно бессознательно, но на сцене мы должны создавать определенные атмосферы сознательно для того, чтобы мы получили, что хотим. Но я также верю, что есть что-то более этого - определенное влияние откуда-то еще, чего мы не знаем. Я верю в это. Я считаю, что вокруг нас в окружающем мире есть влияния, которые мы не можем обнаружить методом анализа или любыми физиологическими способами. Определенные влияния, от которых мы зависим более чем думаем, а атмосфера- только пример этих влияний, есть суть достаточно сильная для нас, чтобы понять их, без понимания сказать что это такое и откуда это взялось.

Но если мы не понимаем их, мы не можем использовать это.

Конечно же, мы можем. Эти влияния стремятся прийти к нам, и если мы вызываем их средствами создания атмосферы сознательно, «они» появляются. Они не убегают от вас - они приходят и пытаются воздействовать на вас всеми возможными путями. Но они не могут примириться с нашим рассудком- это останавливает их. Но если мы открыты в наших сердцах и желаниях, а рассудок подчинен, тогда они помогают нам.

Можете ли вы немного прояснить, даже если мы говорим о непостижимых вещах?

В таких случаях всегда случаются две вещи. Если вы закрыты, сами по себе, влияние этих «существ», так сказать, уменьшено. Во-вторых, если кто-то закрыт от

восприятия этих, «сущств», не включает самого себя, поэтому обе части почему-то страдают. Дисгармония влияет на обе части. Это не означает, что если мы подчиняемся атмосфере, мы должны чувствовать именно то, что атмосфера диктует. У нас должны быть свои личные чувства, которые различны, но также есть и общая атмосфера, однако, если вы отказываетесь от этого, оно не может само по себе воздействовать на нас.

Давайте вообразим атмосферу, созданную нами как актерами, в которой мы ждем, но кто-то неприятен. В момент, когда мы начинаем лгать, все исчезает. Теперь представьте, что мы ждем в напряженной неприятной атмосфере. Если мы правдивы, атмосфера существует, но в момент, когда мы начинаем лгать и преувеличивать, она немедленно исчезает. Итак, есть одно абсолютное условие- оно должно быть правдивым, иначе не будет контакта между самими актерами или между этим "влиянием» и актерами.

Мне кажется, что атмосфера является результатом чего-то, что вы достигли от того, что сделали. Через реальное делание чего-либо достигается атмосфера. Итак, как для актера, что важно для меня, есть то, что я делаю в реальности.

Да. Воображение пространства, наполненного атмосферой- тоже есть действие-действие должно присутствовать там абсолютно. Действие- абсолютно важно на сцене.

Вы сказали, что если мы позволим сухому холодному рассудку подкрасться, это убьет спектакль. Когда пишется пьеса, писатель должен иметь идею- это то, что заставляет его писать. Поэтому актер должен понимать, что происходит в условиях содержания пьесы и роли. Также он должен ясно представлять умом, что он делает на сцене. Однако я предполагаю, что это не тот сухой холодный рассудок, о котором вы говорите.

Рассудок

Конечно, актер должен знать все, что может. Но разница в том, как он знает это. Очень большая разница между холодным рассудком и другим видом мышления, который не тревожит актера. Холодный рассудок -это такой вид, в котором мы не видим ничего, кроме фактов. Но если наше знание является одновременно воображаемой картиной, тогда все в порядке, потому что все действительное воображение полно эмоций и волевых импульсов, а рассудок однако в положении «:слуги» , который несет свечу и не делает ничего, кроме освещения.

Иным образом я чувствую, что хотя вы чрезвычайно реагируете вообще на то, что происходит, это станет ценным и распространенным.

Эмоции без того, что направляет их даже ужаснее выполнения чего-либо посредством холодного рассудка. Рассудок должен быть обращен к видению.

Является ли рассудок более похожим на рационализированность- очень интеллектуальный процесс, в котором вы не участвуете и который не течет в три уровня опыта.

Конечно. Я имел в виду именно то, что вы описали.

Актер не должен быть критиком. Если вы используете только разум, вы не творите.

Наиболее беспокоящее в нашем значении «интеллект» есть то, что мы подразумеваем анализ, критику или наказание. Это негатив. Русское слово означает только «разумное». Это более узко, чем интеллект.

Но я также думаю, что если наше «знание» и понимание, что мы делаем на сцене развито более, чем мы понимаем действительно в хорошем смысле так, что наше воображение разбужено и мы видим все немедленно, тогда случается странное. Более того, что мы знаем, более подсознательное или сверхсознательное приходит к нам свыше, поэтому здесь нет опасности. Область подсознания открывается сама.

Я думаю, что важно прояснить эти термины. Я всегда чувствую это, и на днях Старк Янг подтвердил мою веру, когда объяснил мне, что мы должны пройти через эту ступень путаницы пока мы найдем то, что на самом деле имеем в виду, когда мы говорим об «атмосфере», «чувствах», «рассудке» и т.д., поэтому полезно определить термины, которые мы собираемся использовать.

Я не полностью уверен в том, что вы имеете в виду под импульсами «желания».

Желание

Конечно же, я должен снова вернуться к тем же терминам с разных точек видения. Насчет воли; в нашем ощущении это очень простая вещь. Это ничто иное, как предчувствие того, что случится, и это в то же самое время цель - не совсем то, что описано Станиславским, который придумал это, но с маленьким нюансом, который я предлагаю.

Цель

Я предлагаю не пытаться найти цель как чистое понимание того, что мы хотим делать, но видеть результат достигнутого. Это есть цель для меня и то, что есть желание на сцене. Если я хочу пожать руки ей, но если я не вижу самого себя, делающего это, тогда как я сделаю это? Тогда это рассудок. Но если я вижу, как пожимаю руку тогда я вижу картину, которая руководит нашими желаниями. Предвидеть, предчувствовать- это есть действительная цель.

Когда я был молодым актером у Станиславского, я не мог понять эту разницу долгое время. Когда я понял, что должен всегда иметь перед собой картину и после этого все пошло хорошо. Мне хотелось бы добавить к этому - не пытайтесь найти цель до того, как впервые игра не станет свободной. Впервые свободная игра, даже плохая, и тогда спросите себя: «Что я должен делать?». Тогда вы можете исправить ее и тоже с интеллектом и т.д. Это способ найти цель.

Когда начинается цель, если вы чувствуете себя очень ровным и не знаете как достичь воодушевления, это помогает взять цель, имеющую связь с ценой сценой.

Воображение

В вашем случае это окажет вам большую помощь, но только в этом случае мне бы хотелось сказать, что вы должны выбрать наиболее простую, наиболее ясную цель. Самый легкий путь достичь цели и в то же время воодушевиться есть обращение к своему воображению. Для примера возьмем сэра Тоби, входящего в подвал в «Двенадцатой ночи». Если я могу увидеть его входящим в подвал, в моем воображении, то смогу найти цель. Если не смогу увидеть, то я не актер. Когда я вижу его, цель немедленно появляется. Конечно, она может быть совершенствована, но не всегда должна быть видом видения. Никто в мире еще не может увидеть моего сэра Тоби, тогда так, как никто не может видеть самого себя. Воображение ближе нам и это есть то, что наиболее скоро влечет нас на сцену, и что мы можем назвать «быть воодушевленными или быть готовым играть на сцене».

Я всегда чувствую себя несчастным, когда говорят: «Но это же не Шекспир! Откуда мы можем знать, что Шекспир думал или говорил? У меня свой Шекспир, а у вас -свой, ни у кого нет права критиковать это.

Но не кажется ли, что мы развиваем определенные ассоциации вокруг определенных образов, например, упитанного Санта Клауса? Мне кажется, что вся проблема образа в культуре есть нечто, чего мы боимся.

Мы делаем одну большую ошибку - мы отбрасываем то или иное, тогда как оба правдивы. Санта Клаус есть, даже если у одного борода чуть короче, а у другого чуть длиннее.

Вы рассказываете и показываете идеального актёра, могущего смеяться или плакать по желанию. Вы говорите, что нет необходимости для развитого зрелого актёра думать об его «умирающем дедушке». Я осознаю это, но не знаю, как, хотя понял все, что вы сказали о том, чего мы хотим достичь - цели. Но, возможно, я должен использовать моего «умирающего дедушку», потому что это только тот способ для меня, чтобы достичь желаемой цели. Моя проблема в том, что я должен бы использовать вместо моего «умирающего деда»?

Есть две вещи, которыми мы можем заменить «умирающего дедушку». Во-первых, развитая, легко приспособливающаяся, эмоциональная жизнь. Если она развита, открыта, то включает всех «дедушек», существующих в природе. Мы не нуждаемся ни в каком-то одном определенном образе. В нем есть все «Лиры», все «отцы», все-все, если эмоциональная жизнь развита, это есть там навсегда. Это одно. Есть и другой путь, но он кажется мне немного опасным. Если мы возьмем реальный образ реального дедушки, это станет достаточно личным в неправильном смысле. Вы достигнете определенных чувств, возможно, сильных, но они будут отличными от тех, которые мы хотим достигнуть в нашей работе - их нельзя показывать. У них есть несомненная личная окраска, которая делает нас немного меньше и делает зрителей подозрительными или сознательно, или подсознательно, а актер может стать истеричным после определенного периода времени его работы таким образом, потому что мы не разрешаем нашей природе забыть драму «дедушки» в своей жизни более того времени, в котором наша физиологическая жизнь нуждается. Мы каждый раз извлекаем его из могилы и не можем забыть его, что делает нас физиологически больными через некоторое время, потому что мы насилуем нашу природу.

Если у актёра очень сильное воображение, то оно включает все. Оно не должно зависеть от особого случая, но можно предположить, что впечатление зависит от многих случайностей. Наша проблема в создании чувств лежит в неспособности реально концентрироваться в области, где воображение сильно, без тревожащего бытия. Если наша концентрация так сильна, что мы можем действительно и правдиво воображать, наши ответы были бы сильнее.

С моей точки зрения это абсолютно правильно.

Вот к чему я клоню. Например, вы- зрелый актёр, но это не так в отношении меня. Некоторые вещи я могу делать, другие нет. Я пытаюсь найти как углубить этот опыт и овладеть тем, в чем я не так силен. Один способ может быть через опыт моего «умершего дедушки». Что я ищу- это конкретный путь преодоления этих слабых мест во мне. Вы можете сказать о большей концентрации, но это не для меня. Когда это не случается для меня, что мне тогда делать?

Воображение актёра совсем не такое как у обычного человека. Я хочу знать, как делать то, что я не способен делать.

Вот что я понял. Мы во всем полагаемся на наших «дедушек» и наши личные жизни относительно части вместо полного исследования игрового процесса как такового. Вместо этого мы полагаемся на свои личные чувства. Это придет, если мы сконцентрируемся и поработаем над воображаемыми возможностями характеров в пьесе.

Мы все здесь потому, что хотим, чтобы вы показали нам путь, по которому мы могли бы уйти более хорошими актерами.

Это правда то, что вы имели в виду, что есть технические возможности; дающие мне возможность использовать всех «дедушек»?

Я понимаю, что вы имеете в виду, но я не могу делать этого. Возможно, я не родился эмоционально развитой личностью. Я попытался найти свой путь к этому и первым шагом - вернуться к тому, что я знаю лучше всего- или какой- то образ движет мной.

Вы используете выражение «легко приспосабливающаяся эмоциональная жизнь» . Я попытался вспомнить, что заставляет меня смеяться или плакать, но не смог. Позднее я не смог сделать это. Если я слежу за этим, я нахожу, что в своей жизни я по- разному развивался в разных опытах и это проникло в мою технику как актера.

Концентрация

Момент, когда я начинаю концентрироваться на объекте, я начинаю использовать свое воображение, и это становится чем-то еще.

Это то, к чему мы стремимся. Если при помощи концентрации наше воображение пробуждено, то мы достигли своей цели.

Я не думаю, что это верно.

Цель концентрации кажется исходящей из вас, но на самом деле входит в вас так глубоко, что вы обнаружите все ваши способности в сильном возбуждении и желающими подчиняться. Только концентрация открывает дверь ваших собственных творческих возможностей. Вы можете направлять это желаемым вами путем, но это может случиться тогда, когда это будет путем к вашей собственной творческой индивидуальности. Никто кроме вас не знает, что это такое.

Это может быть ответом на все ваши вопросы. Прежде всего, как мне кажется, в нашем понимании театра нет противоречия. Вся разница в том, что вы говорите, когда думаете об «умирающем дедушке», он ведет вас к большему. Это именно то, что противоречит тому, о чем я только что говорил, о том, что делает вас меньше. Если мы достаточно накопили опыта от наших «дедушек» и забудем о них, мы не будем нуждаться вспоминать наших «дедушек». Вы только нуждаетесь в памяти об атмосфере, вспышке предчувствия, ожидания того, что должно бы быть, смеха, печали и т.д. Точно такой же «дедушка», если он забыт и идет своим путем, вернется как художественная эмоция. Я говорю против понимания вещей, которые еще достаточно личные.

Весь вопрос в том, можем ли мы развить в себе силу воображения и концентрации, я уверен, мы можем. Поэтому весь вопрос в том, собираемся ли мы развивать их? Если да, это значит, что мы движемся к цели, которая и является именно этим. Но вопрос в том, можем ли мы приблизиться на шаг ближе к способности не помнить нашего «дедушку» или мы еще должны помнить его? Если мы можем только помнить его и ничего более, тогда мы не художники. Однако мы полагаем, что мы художники и только остается ли вопрос, хотим ли развивать определенные

способности или нет.

Здесь я думаю, что способность концентрироваться является очень важным. До тех пор, пока мы не разовьем эту собственную способность, мы не сможем накопить многое и не увидим многого. Ничего не может быть сделано без этого особого вида концентрации.

Например, если вообразить короля Лира, мы сможем представить его только потому, что мы уже достаточно обогащены внутри себя всеми «дедушками», которых забыли. Но мы не сможем вообразить короля Лира, если у нас есть конкретный «дедушка», все еще рвущий наши сердце и нервы на куски. Концентрация позволяет нам накапливать больше «дедушек» и усваивать их быстрее.

Когда умер мой отец, я сконцентрировал свое внимание на нем до такой степени, что, хотя это было очень трагично и больно для меня, я впитал все событие до такой степени, что мог использовать это в «Короле Лире», фактически я должен был использовать это. Если бы я не был сконцентрирован на моменте смерти своего отца, я должен был бы тянуть этот груз на себе много лет и не смог бы использовать это подсознательно. Когда я плачу, конечно же, я плачу о своем отце, своей матери, своей собаке, и о всем том и людях, которых я в действительности забыл, но они плачут через меня.

Итак, именно это- вопрос концентрации. Если мы будем способны концентрироваться до такой степени и средствами, которыми будем воздействовать, тогда способность плакать, смеяться, быть под влиянием собственного воображения придет быстрее, легче. Это только вопрос развития и тренинга.

Я верю, что мы все гораздо талантливее, чем кажемся. На самом деле я верю, что мы все гениальны, но незнаем этого, и мы боимся этого и верим, что мы не можем делать того или иного из-за комплексов, низко-развитого воображения и т.д., поэтому мы вынуждены использовать штампы. Если вспомнить всю свою жизнь, можно найти моменты, где есть признаки гения. Для опытного актера это только вопрос прояснения своей внутренней жизни правильными способами, с терпением и огромными усилиями, тогда мы откроем много такого, в существование чего мы можем не поверить.

Как мы можем, например, мечтать о таком странном взаимодействии персонажей, атмосфер и эмоций - мы не можем делать этого, если думаем, что можем делать только это и ничего более. Мы должны говорить себе, что можем делать много больше, если только отбрасываем определенные вещи и развиваем другие. Конечно, это требует времени, что неприятно, но мы должны платить за результаты.

Думаю, что мы все желаем услышать от вас простую систему техники для исполнения определенных вещей. Вы сказали нечто, что я почувствовал. Это есть ответ на вопрос техники, и я хотел бы использовать это дальше. Это воображение постижения законченной картины до того, как она будет закончена. Меня предостерегали об этом в предыдущей работе, которую я делал, но это привлекает меня и мне нравится это. Кажется, что это связано с другой вашей концепцией волевых импульсов, которая я думаю есть большее развитие представления цели. Мне бы хотелось, чтобы это было развито далее, потому что для меня это значит «как».

До тех пор, пока мы должны говорить об этом методе, это будет казаться немного трудно, потому что мы должны делать это для того, чтобы понять. Но когда вы дойдете до дела то обнаружите, что это очень легко. Все области, на которые я ссылался, есть братья и сестры в действительности и являются в действительности одним.

Реально существует только одна кнопка, которую вам нужно нажать внутри, и все эти братья и сестры оживут, но чтобы познакомиться с ними ,вам нужно говорить с каждым из них отдельно. Действительно, это очень простой метод. Вы придете к той точке, где мы говорили о многом- концентрации, воображении, лучеиспускании,

атмосфере и т.д. Точно также в отношении правды атмосферы; когда вам нужна атмосфера, и вы действительно создаете ее, то появляется нечто еще. Это одно. Так великий математик может вывести определенную математическую формулу после многих лет написания многих формул, которые он не мог совместить. Вдруг она пришла и этот приятный момент неизбежен.

Упражнения по концентрации

Очень часто в театральные школы мы начинаем с использования двух главных Органов-глаз и ушей. На определенной ступени нашей работы это хорошо, но мы должны идти дальше. Допустим, мы хотим сконцентрироваться на каком-либо объекте. Мы должны увидеть его, и это первая ступень. Мы можем даже детально описать его для поддержки того, что мы видим глазами. Затем нам нужно сделать следующее: без физического движения должны двигать все наше существо к объекту. К примеру, когда мы влюблены, то концентрируемся на личности до такой степени, что постоянно движемся к этой личности. Итак, силой нашей воли мы должны в душе стремиться к объекту нашей концентрации. Физическое тело остается спокойным, но нечто стремится к объекту. Когда вы у объекта, физическое тело должно быть свободным и расслабленным. В этом случае вы почувствуете, что ваши взгляды и видение вторичны.

Теперь у вас есть объект, воспринимаемый не только глазами, но и нечто еще другим, что намного важнее, много более «охватывающий» объект, чем глазами. Последний шаг - «взять» объект и держать его до такой степени, что вы не знаете или вы владеете объектом, или объект владеет вами - вы становитесь единым целым с ним. А когда вы станете им, случится чудо - вы узнаете точно вес объекта, какое это состояние, какую молву это вызывает, какие образы возникают со всех сторон одновременно. Глазами мы видим поверхность. Когда мы достигаем объекта своим физическим телом, то смутно знаем, что он где-то, когда «берем» объект, то знаем лучше, а когда мы захвачены им, мы знаем все его качества и переживаем. Возьмем два объекта - чем больше мы производим этот процесс слияния с ними, тем более они становятся разными до того, что они становятся несравнимыми, и они могут показать нам так много, что мы можем даже испугаться, но реален только этот путь к познанию. Этот процесс концентрации «слияния» вместе - только этот действенный путь к познанию. Будь это коробка спичек или человеческое существо, процесс концентрации, слияния без участия физического тела одинаков. Будь это Моисей Микеланджело, реальное лицо, уличный шум и т.д. - сила концентрации должна быть точно одинаковой во всех случаях.

Если мы способны получать так много интересного от простых предметов, то, как много богаче и интересней будет работа над ролью, которую мы собираемся играть. Мы можем сконцентрироваться на своей роли, если будем способны сконцентрироваться в точке, где не нужно более смотреть на объект. Тогда не будет разницы ни что это воображаемый характер- сэр Эндрю Эггючик, ни актер, которого я вижу на сцене в телесной оболочке и в костюме. Воображение становится таким конкретным и через силу концентрации сразу не делает мир воображения таким реальным и конкретным, что нет нужды вспоминать реального «дедушку», потому что воображаемый «дедушка», который показал актерам как Король Лир, Клавдий и т.д. и т.п., настолько конкретен. Более того, это так свободно от актерских нервов и физической боли, которые не такие как если бы я думал о незабываемых мною отце, матери, деде.

Образ

Это показывает нам, как много значит одна вещь- концентрация делает воображение конкретным, а воображение, если оно конкретно, не может быть вызвано без концентрации в этом виде. Другой конкретный результат этого упражнения в том,

что образы, которые мы собираемся играть при помощи такого вида концентрации и высокоразвитого воображения, появятся перед нами в то время, когда мы работаем над ролью. Они появятся перед нами абсолютно конкретно, так что, хотя мы не можем видеть их физическими глазами, можем описать место, где стоит Гамлет, морщинки на его лице и т.д. и т.п. Они появятся сами по себе. Я знаю случай, когда актер читал книгу, не имевшую ничего с ролью, над которой он работал. Вдруг он почувствовал, что «он находится здесь», но книга его интересовала, и он не хотел смотреть на образ. Это была реальная борьба между ними, но образ был так силен, что актер прекратил читать и погрузился в образ. Сила такого воображения невероятна. Она сильнее реальной личности, потому что средства, которыми этот образ добывается слияния актера-это такой природы, что вы не можете сказать ей «нет».

Но средства для достижения этого воображения должны быть развиты этим видом концентрации, которая исходит из физического тела, так сказать «погружения» в образ, обстоятельства и звука и слияния с ними. Во время исполнения упражнений важно не разрешать себе разрушать концентрацию, это случится, но тогда вы уже достигнете точки, где можно овладеть образом и держать его без разрушения связи. Давайте делать это посредством концентрации на объекте и существования с ней. Тогда мы сможем продолжать курить и разговаривать, и тем не менее, будем иметь неразрывную связь с обстоятельствами.

Концентрация

Я могу заставить себя сконцентрироваться на простых свойствах спичечной коробки, но в действительности я только найду это интересным, если это будет связано с чем-то еще, что вызывает мой интерес и волнения. Я не могу заинтересоваться этим, если это не более, чем только простой предмет.

Если он, объект, остается только предметом, тогда это не является опытом развития концентрации. Это становится вещью для рассудка для рассмотрения и наблюдения.

Они есть только два варианта того, что случается, когда вы действительно сконцентрированы. Но на самом деле здесь много более. В процессе концентрации вы познаете многое, прежде чем будете способны достигнуть своей цели. Вам встретится так много вещей, что будет казаться, что каждая из них отлична от других, но есть так много комнат, которые должны быть пройдены до того, как вы достигнете реального освоения концентрацией. В один день вы можете пойти одним путем, на следующий - другим, и каждый раз вы будете находить разные пути- все правильные. Например, вы можете начать с простого предмета в течении некоторого времени, и вдруг увидите ваше собственное непосредственное будущее и можете подумать, что сошли с ума, но это потому, что вы уходите в себя так глубоко, вы видите себя в будущем, в прошлом и т.д. С другой стороны, вы действительно можете остаться в образе и можете сделать это так хорошо, что «овладеете» им. Сначала это может показаться трудным, но это всегда так.

Я думаю, что концентрация означает что-то еще. Я чувствую, что моя концентрация распадется на части, если я разрешу себе идти дальше до такой степени.

Если у вас есть сила концентрации, которая является вовсе не объектом- это то, что приходит к вам через силу концентрации, которой мы хотим достигнуть. Вы должны внутренне отличать или вы справитесь , или ваша концентрация на определенном объекте привела вас куда-то, куда вы хотите. Это зависит от вас. Из своего опыта вы узнаете, где вы справляетесь.

Что является доказательством концентрации, когда у вас такой

разнообразный опыт? Как вы узнаете, что мы концентрируемся?

Я не могу знать, что вы концентрируетесь, но есть определенные признаки, показывающие это.

А все то, о чем мы скажем вам, будет результатом?

Да. Как практическое предложение, мне хотелось бы сказать позволить случиться всему. Будем правы или нет, и не заботьтесь об этом. Имейте только одну цель - выйти, понять, слиться и удержать. Через несколько дней это станет очевидным. Но сконцентрироваться этим способом есть только цель, которую я предлагаю. Здесь есть все признаки, вследствие попытки сконцентрировать внимание, как мы подразумеваем. Со временем все эти вопросы исчезнут.

Это может иметь нечто общее с фантазией. Я говорил, что это неправильно, но вы говорите, что это правильно. Если вы концентрируетесь на точке, где ситуация становится насколько конкретной, что вы действительно чувствуете ее и реагируете на нее, тогда правильна ли ваша концентрация?

Не совсем. Это способность справиться, но еще не способность концентрироваться. Умение концентрации означает умение тренировать свою волю. Не спутайте это с фантазией, мечтаниями, потому что если вы только растворитесь в воображаемом, вы - жертва, а не герой. Это есть ваше собственное желание сконцентрироваться и затем следовать основной нити или будете слабо ведомы случайным воображением?

Мечтания - не та концентрация, что мы подразумеваем. Когда я говорил вам, что роль может появиться перед вами даже против вашего желания, это не мечтания, а это из-за сильно развитого воображения и концентрации. Образ приходит наполненным желанием, поэтому вы не можете противиться ему. Если вы будете делать упражнения, как много станет совершенно ясным только из-за усилия концентрироваться. Очень скоро вы будете способны отличать правильное от неверного.

Мне не ясна цель концентрации. Мне кажется, что когда я пытаюсь сконцентрироваться, целью является освободить все то, что может случиться. Возможно, ничего многого не случится в результате этого общения, но показывает, что это подходит внутри нас.

Это правда, но здесь есть опасность. Давайте представим, что кто-то собирается гипнотизировать другого. Для этого он нуждается в очень сильной концентрации, но нельзя сделать этого, не видя человека, делающего это. Если вы делаете это посредством этого лица, тогда оно немедленно встает и делает. Но по ходу вы можете подумать о его сестре, а вы еще в процессе концентрации - цель потеряна. Это ваше собственное внутреннее дело, что вы поставили целью. Вы можете хотеть запутать немного - тогда путайтесь. Вы можете приказывать себе остаться с объектом - тогда сможете остаться.

Это ваше дело как использовать силу концентрации. Вы можете желать обладать очень сильным воображением чего-то. Бы концентрируетесь па образе и следуете ему. В другой раз вы концентрируетесь для совершенно иной цели - вы испускаете свои чувства со сцены. Вы можете использовать ее для установления контакта со своими партнерами, и вы можете использовать ее при первом своем выходе па сцену, намекая зрителям, что случится с героем к концу пьесы. При помощи сильной концентрации можно рассказать им, что случится в конце. Например, когда я играю короля Лира - я земной, необузданный в начале, но могу послать одну вспышку публике, и она будет ждать момента «Стоп! Стон! Стоп!»

Для всех этих «трюков» вы должны пользоваться концентрацией. Ничего нельзя сделать без нее, но, конечно же, здесь есть и опасности тоже. Вместо следования одной линии вы можете начать путаться. Все эти опасности становятся очевидными, если у вас будет терпение продолжать идти дальше вопреки кажущимся трудностям.

Я чувствую огромную разницу среди людей, находящихся в этой комнате, относительно уровней концентрации, но у нас нет основы для знаний о том, насколько хороша концентрация. Должно быть что-то более для этого, как мне кажется. Было бы хорошо для нас, если вы проанализируете неким образом насколько хороша наша концентрация.

Причина, по которой менее всего нужна моя помощь, в том, что усилия в концентрации сами по себе научат вас гораздо более, чем я могу рассказать. Конечно, я могу дать вам серии различных упражнений, но тренироваться при помощи их - это нечто еще. К примеру, возьмем воображаемый стул и попытаемся превратить его, без разрушений вашего внимания, в корову. Очень трудно! Ужасно трудно! Или представьте, что вы наливаете чай в чашку, а потом постарайтесь представить это наоборот. Попробуйте представить себя идущим задом наперед. В действительности это нетрудно сделать, но чтобы представить себе это, нужна огромная сила концентрации, чтобы смочь сделать это. Если ваша голова устает, когда вы делаете эти упражнения, тогда это неверно. Настоящая концентрация не занимает мозг весь, поэтому, когда голова устает не идите дальше. Чем больше мы пытаемся приблизиться к объекту, тем более будем чувствовать, что голова не должна ничего делать с этим. Настоящие математики считают, не используя свои умственные способности. Они работают разными частями своей сущности, разными свойствами. Только тот, кто изучает арифметику устает. Они играют в шахматы руками и ногами, неслышными голосами и т.д. Поэтому только первая ступень упражнений занимает физический мозг, и он не должен быть сверх усталым. Опять же возьмем пример любви. Вы не можете устать от любви, если она счастливая. Вы все больше и больше вдохновляетесь ею. Точно также и с концентрацией. Когда она правильна, вы станете моложе и сильнее.

Я имею в виду набросок. Попробуем это сделать в общей атмосфере для начала, а потом разделим ее все больше и больше, затем разовьем определенные простые ситуации, и это неопределенное желание вырастет само по себе, а желание станет пьесой. Мы начнем создавать реально из ничего, и мы начнем с этого в следующий раз. Потом я расскажу вам, почему мы берем противоположный путь, начиная от ничего, Потому что это будет нашим собственным творением.

Урок третий Как развить наши эмоции и наши тела

(14 ноября 1941г.)

Творческая индивидуальность и «любитель»

Как развить свои эмоции и тела? В данную минуту, когда мы верим, что есть творческая индивидуальность и другой, кого мы называем «любителем», мы уже

принимаем участие в этой борьбе, чтобы согласиться с творческой индивидуальностью и пытаемся с ее помощью победить «любителя», пользующегося и злоупотребляющего нашими голосом, телом и эмоциями. Это тот момент, когда вы должны решить, или вы хотите идти этим путем, или продолжить развитие самого себя в школе, в наших дискуссиях.

Когда мы поймем, что существуют две индивидуальности- одна против творческого процесса, другая за него- тогда только это знание имеет уже громадное значение. Когда мы знаем, что их две и мы знаем, которую принимаем и от которой отказываемся, это уже великая сила, которую мы уже можем придать творческой индивидуальности, и можем ослабить в себе «любителя». Как только мы начнем развивать свои тела, голоса и эмоции, мы начнем постигать свою профессиональную актерскую технику, а также как только овладеем техникой, мы сможем начать творческий процесс- и что это будет?

Атмосфера

творческая индивидуальность начинает создавать.

Когда творческая индивидуальность начинает создавать, начинает быть активной, что прежде всего случается? Прежде всего, творческая индивидуальность чувствует себя как если бы окруженные атмосферой будущей работы- мы еще не можем знать, что это будет- но знаем, что наша творческая индивидуальность окружена ясной определенной атмосферой, которая приятно беспокоит нас. Когда мы получили определенную роль и говорим, что она не нравится мне- почему? Это потому, что атмосфера другого вида и не согласуется с ролью. Сознаете ли вы эту главную атмосферу или нет, не имеет значения, но мы знаем результат, когда атмосфера говорит: «Нет, это не то, что я хочу». Или мы можем сказать, например, что хотим сыграть более трагичные роли, более мелодраматичные и т.д. Что это означает? Это главная атмосфера, длящаяся всю жизнь как творческая индивидуальность. Итак, существует главная атмосфера, которая диктует нам, как актерам, что мы должны играть.

Конечно, есть индивидуумы, у которых много атмосфер, меняющихся с годами, со временем, каждый день и т.д., но тем не менее всегда присутствует одна отдельная атмосфера. Например, кто-то хочет быть клоуном, но никогда не имел такой возможности, и эта атмосфера клоуна останется неудовлетворенной. Это мой случай. У меня никогда не было возможности показать свои клоунские трюки. Я хотел быть клоуном, но играл Гамлета и подобные роли, а для клоунады не было места. Позже я заметил, что клоунствую в измененном виде!

Мы должны удовлетворять эти атмосферы и не можем уклоняться от этого. Убить атмосферу, окружающую индивидуальность невозможно. Мы обязаны чувствовать ее и, когда мы знаем, что атмосфера в нас, окружает нас, тогда опять знание этого производит громадные в наших жизнях. Если я знаю, что я клоун, это делает мою жизнь легче для меня.

Техника чтения текста

Когда, например, мы собираемся ставить «Ромео и Джульетту», мы, прежде всего, читаем пьесу несколько раз и создаем в своем сознании и душах атмосферу. Затем будет начата следующая ступень, во время чтения пьесы, которая должна состоять из смотрения, воображения, но не понимания, а представления текста. Это намного приятнее, чем читать и запоминать строчки. Воображать все события, характеры и т.д!, то ли они прекрасны или то ли они примитивны в самом начале, это не имеет значения, важно только то, что мы избегаем ошибки никогда не воображать пьесу.

Когда вы представляете сцену на балконе, вы представите все картины, которые видели. Вы будете взволнованы многими картинами, но, возможно, избавитесь от них.

Третья ступень - вообразить всю пьесу, каждое предложение, каждое слово, детали и т.д. Этот вид воображения вызывается всецело атмосферой. Все образы, которые придут, и примитивные, и сложные, будут в полной гармонии с атмосферой «Ромео и Джульетты», которую мы открыли или создали во время чтения пьесы.

Теперь процесс атмосферы. Он должен продолжаться одновременно с нашими ежедневными репетициями. Мы должны приспособить себя к ней. При помощи «Ромео и Джульетты» и особенно своей роли в ней вы должны стараться **развить** более и более детально все, что собираетесь играть на сцене. Более подробно- лучше. Это значит, что вы должны играть в вашем воображении вашу роль и другие роли так, чтобы прояснить свою роль, ваш персонаж и т.д.

Актер как режиссер

Каждый актер должен быть режиссером, в конце концов, внутренне. Физиология режиссера должна быть изучена каждым актером. Это значит, что актер, получивший роль должен быть способен увидеть все вокруг этой роли. Он должен быть способен увидеть весь спектакль или, по крайней мере, предвидеть как он бы поставил пьесу. Бродвейский постановщик поставит пьесу по- своему, совершенно по- разному, чем мы, но это не вредное противоречие.

Важно то, что у нас есть глаз, видящий больше чем только нашу роль. Во время воображения «Ромео и Джульетты» и роли вы должны более или менее представлять весь спектакль вокруг вас. Это станет необходимостью потому, что атмосфера «Ромео и Джульетты» не разрешит вам ограничиться только своей ролью. Она должна быть подана в согласии с атмосферой, которая становится все более и более творческой и требовательной. Удовлетворяя такой атмосфере нужно воображать все.

Творческая индивидуальность

Это то, что случается систематически. Во-первых, творческая индивидуальность окружена атмосферой, а затем в атмосферу погружаются все больше и больше образов и подробностей. Первыми были наши неразвитые эмоции и тела. Затем, когда мы начинаем развивать общую технику, что-то возрастает, как если бы встретить воображаемый спектакль. Когда спектакль развивается детально все больше и больше, вы будете нуждаться не только в хорошей общей технике, а в особой технике для особой роли. Техника для Дон Кихота отличается от техники для Фауста, техника для Короля Лира отличается от техники для Корделии. Это наиболее приятно для нашей творческой индивидуальности, что является художником в нас.

Эту особую технику нужно искать каждый раз, когда готовим роль. Например, мы должны найти как Король Лир ходит, потому что никто в мире не ходит как он. Как ходит Офелия- опять то, что должно быть найдено актрисой. Это особая техника, это особое тело для Короля Лира, этот особый голос.

Голос актера

Величайшая ошибка в том, что мы всегда используем свои голоса для каждой роли. Недостаток воображения, недостаток интереса к характеру роли, недостаток времени, возможно, но это производит самое плохое впечатление о нашем настоящем театре. Мы говорим «вообще» и так много в одном тоне, что потеряли чувства голоса - только намерения, дело, идеи. Мы не слышим наши голоса произносящими или наших

приятелей говорящими. Мы в действительности не слышим многое, во всяком случае -мы понимаем многое, но не слышим. Но если чей-то голос вдруг меняется, мы понимаем, что это необычный голос. На сцене ставить новый голос для каждой роли есть, действительно, наша обязанность. Когда мы играем Корделию и Офелию, и Марию своим собственным голосом - это театрально неверно.

С художественной точки зрения, если мы услышим персонаж говорящим, обнаружим, что не можем услышать этот голос: как она играет и как она говорит находятся в большой дисгармонии- кто-то еще говорит за ее спиной. Один актер говорит неправильно, другой двигается неверно, а иной усиливает свои эмоции неверно. Но через воображение в подробностях и слушание голоса Джульетты в своем воображении мы можем достигнуть желания имитировать этот прекрасный голос, который мы слышим в своем воображении. Поэтому мы должны обратиться к своему голосу, чтобы увидеть, можем ли мы поставить его, а это вопрос техники. В таком случае мы встречаемся с необходимостью иметь особую технику, особый голос, особое тело и особое построение эмоций. Тогда индивидуум становится более активным. Атмосфера окружает все образы, образы рождены, а обычная техника становится специальной.

Вдохновение

Когда случается, что мы разработали свою особую технику для определенной роли и определенными способами объединили все свои образы - использованием особых техник для этого характера - тогда должны ждать последней стадии, которая придет сама по себе. И эта стадия, которую называем «вдохновением». Вдохновение приходит тогда, когда все забыто - метод, техника, роль, автор, зрители, все. Тогда случается чудо. Это заключается в том, что пьеса, роль начинает существовать независимо от нас самих. Каждому знакомо это приятное состояние, которое не может быть ошибочным ни для кого. Это момент такой величины и силы, что не может быть ошибочным для кого-нибудь еще.

Вдохновенная игра

Момент вдохновения - это тогда, когда персонаж, существование, подсказанные правильной атмосферой, существование, подготовленное внимательным воображением, существование , дружелюбное с творческой индивидуальностью- там, а мы здесь. Нет, индивидуальность здесь и там и все гармонично, хорошо соединенное психологически и физиологически в целое. Это событие, ради которого мы пришли на сцену. Мы выбрали свою профессию потому, что наша художественная индивидуальность ожидает это вдохновение. Это начало нашей карьеры, мечта нашей профессии и это должно быть концом ее. А между- работа, техника, старание и тогда приходит гармоничное целое.

Импровизация

Сейчас я надеюсь, что вы согласитесь с моим предложением если мы начнем наш скетч как бы логически- вначале атмосфера, потом уточнение и техника, а затем придет момент вдохновения. Таким образом, начнем наш скетч с атмосферы. Я дам вам некий материал для воображения, и вы узнаете, что должно бы быть логикой творческого процесса.

Я подразумеваю тему, которую хочу привнести в сферу спектакля. На данный момент я один знаю, что это такое, но мы постепенно придем к постановке.

Атмосферы для скетча

Первая атмосфера будет следующая: рано утром, очень рано, перед рассветом, в очень грязной, очень скверной таверне. Все люди очень пьяные - они пили всю ночь. Все устали и измучены - проститутки и моряки. Все, что могло случится - уже случилось. Они измучены, распушены, ослаблены и сверх усталы- это похоже на кошмар. Где-то пытаются петь песни, которые пели всю ночь- дисгармония везде. Пресыщение. Пьянка идет очень лениво - некие возгласы, некие попытки петь, ничего умеренного, усталость, спертость. Это- атмосфера.

Попытайтесь представить ее, окружающую нас - не пытайтесь почувствовать что- либо. Вы почувствуете, как только появится атмосфера. Когда вы вообразите атмосферу вокруг себя, разрешите себе открыться ей. Не заставляйте себя открыться - только откройте себя этой тяжелой атмосфере. Теперь постарайтесь подвигаться немного в согласии с этой атмосферой. Делая эти маленькие движения, попытайтесь избежать анализирования, что означают эти движения. Без всякой особой цели, кроме как двигаться гармонично с этой атмосферой. Не давайте вашему разуму удерживать вас в этот момент.

Сейчас во время этого движения, просто произнесите слово «хорошо», которое также должно быть в атмосфере. Затем встаньте, как если бы идете домой, и упадите снова. В соответствии с атмосферой. Потом кто-то начинает неясно петь, другие попытаются присоединиться, потом бросят это. Каждый моряк и проститутка выберут партнера и сядут вместе- они так близки физически, что не могут разделиться. Он: «Сколько времени ты здесь?» Она: «Восемь лет». Оба абсолютно равнодушны. Сейчас нарушим атмосферу.

Теперь возьмем момент наибольшей активности- пения , питья и взаимных поцелуев. В это время атмосфера соответствует такой таверне - такой дурно пахнущий, грязный низкий уровень морали. Ночь, и все черти здесь. Разнузданная атмосфера - очень активная. Она полна откровенной горячей любви - лицемерной любви, без ненависти. Один моряк, капитан находится в комнате с девушкой. Он говорит матросам, что они должны быть на судне в шесть часов. Они пытаются создать некое подобие дисциплины. Для этого скетча есть две атмосферы, в которых вы можете поупражняться дома. Представьте пространство вокруг вас, дополненным атмосферой. Постарайтесь подвигаться и поговорить в ней - в начале в одном, потом - в другой.

Чувство свободы

Есть четыре качества, которые каждый художник должен развивать в себе так сильно, что они всегда присутствовали. Какая бы ни была роль, какие бы ни были моменты в роли, эти четыре качества- признаки того, кто *является* творцом. Мы назовем это чувством свободы, потому что это - очень сильно выраженное чувство легкости и непринужденности. Это значит, что все, что мы собираемся пережить на сцене, даже если это ужасно тяжело и нелегко, впечатление того, что это ужасно тяжело должно быть дано, но как это поставлено, должно быть художественно легким и непринужденным всегда. Тогда это будет действительно нечто, отчего мы можем получить удовольствие и поймем немного больше, что стоит за актерским действием, которое с чувством свободы. Если, например, мы показываем очень тяжелое с чувством свободы, с чувством легкости и свободы в мускулах и физиологии, это будет приятно . для зрителей, но если мы действительно делаем это тяжело и напряженно- используя все противопоставленное чувству свободы- это создаст впечатление тяжести, и это будет неприятное ощущение для зрителей. Такие усилия действительно делают большими зрителей и актеров - если два человека борются

на сцене всерьез- на это невозможно смотреть, но если они борются , имея чувство свободы, они произведут впечатление борьбы и это будет работа в искусстве.

Давайте возьмем для примера «Моисея» Микеланджело. Здесь вы увидите, как тяжела каждая складка щеки, носа, волос, одежды - и в тоже время легки. Посмотрите на это с такой точки зрения - наиболее тяжелое выражено с магическим чувством свободы.

Другой пример: когда чернорабочие заняты работой, -они должны достигнуть этого чувства свободы, когда пользуются своими тяжелыми инструментами. Если они не овладеют этим чувством свободы и ритма, то не смогут делать свою работу. Природа сама заставляет их немедленно достигнуть этого чувства свободы. Итак, это- первое качество, которое будет полезно для всех нас. Это делает актера вдвойне счастливым на сцене, а зрители втройне, смотря на него. Нет философии этого, это просто чувство непринужденности. Оно- легкое, когда в хорошем настроении, и тяжелое - в плохом.

Упражнение

Постарайтесь вызвать чувство вашего тела невесомым. Как только вы поднимете свою руку и испытаете желание стать свободнее и легче. Это простое упражнение может привести к большим результатам. Если мы будем способны двигаться с чувством свободы, мы изменим свою психологию. Много знаний придут как результат стука в дверь чувства свободы. Старайтесь потерять вес своего тела.

Всегда есть определенная легкая подготовка к движению. Сейчас добавьте определенный ритм, который от природы. Почувствуйте свои руки крыльями. Теперь сделайте это вдвое быстрее, потом еще дважды быстрее опять. Затем сделайте это в своем воображении. Когда у вас совсем нет рук, когда вы становитесь необычным в использовании своих невидимых рук, тогда увидите, что должны только спую «видимую» руку вашими невидимыми руками, и она потеряет свой вес совершенно. Невидимое становится художественной вещью. Это чувство свободы.

Теперь скажите слово «хорошо» с этим чувством свободы. Это то, что доводит до конца речь и делает ее намного слышимой.

Урок четвертый

Теория и практика (17 ноября 1941г.)

Теория и практика

Возможно, вы отнесетесь с уважением ко всеим моим абстрактным разговором как вещам, которые,если они действительно усвоены, абсолютно применимы на практике. Если возьмем их только как теорию, тогда, конечно же, они будут бесполезны для нашей профессиональной работы на Бродвее. Но если мы возьмем их и усвоим, как предложения, которые могут проникнуть во все, что мы собираемся делать на сцене, тогда вы убедитесь, что это так. Все зависит от того, как использовать эти, по- видимому, теоретические вещи. Есть вещи, которые более применимы на практике, чем другие. Например, атмосфера. Она может быть использована каждым актером на сцене. Потом вы поймете, что я не даю вам чего-то, что является совершенно теоретическим.

Выразительная или невыразительная игра

Я дам вам некие способы, которые можно применять везде - почти как «трюки», которые сделают вашу игру более выразительной. Мои студенты в школе не должны еще слышать о них, хотя в действительности это не «трюк», но среди нас это может стать как «трюк», если примените его. Мы знаем, что атмосфера может быть применена на сцене, что чувство свободы может и должно присутствовать, и что они сделают игру более выразительной. Сейчас я дам вам еще одно, что сделает все на сцене намного выразительней.

Сценическое действие становится менее выразительным, если вы забудете или пренебрежете одним очень важным фактом: человеческое существо, а актерское существо есть увеличенное усиленное человеческое - имеет определенную способность, когда мы делаем или говорим что-то, то можем остановить свою речь или действие или даже наши эмоции совершенно внезапно для того, чтобы как можно быстрее перейти к следующему делу. Это внезапное убийство или прерывание слов и эмоции, или действия - вещь, которая человеческую суть искалеченной, а актерскую вдвойне. Наиболее невыразительные спектакли те, в которых актеры прерывают свои слова, эмоции, действия, свое дело быстрее, чем могли бы. Этот маленький факт делает действия или выразительными, или нет. Мы испытаем некоторые примеры и упражнения, и вы увидите, что я имею в виду.

Сейчас скажите слово «Да» так, чтобы казалось, что вы произнесли что-то, что последует за словом, как если вы делаете жест рукой. Скажите слово «Да», а затем сопроводите рукой. Затем скажите «Нет», сопровождая жестом. Выдержите его. А теперь поверните голову, как если бы вас окликнули.

Длительность

Возьмем другой пример. Встаньте со стула и продлите вставание даже если вы уже встали. Длительность есть то, в чем нуждается природа актера. Оно может стать длинной и продолжительной паузой. Не может быть паузы на сцене без этой поддержки. Чтобы держать паузу нужно развивать эту способность продолжать без продолжения в действительности. Сейчас скажите слово «Что» и продлите в долгую продолжительную паузу. Постарайтесь найти достаточно уверенности в себе так, чтобы смочь продлить непрерывность паузы долгое время. Вы увидите как это приятно - «блюдо» хорошо, а «соус» - одно удовольствие. Это продление - «соус». Теперь встаньте и скажите слово «что», и продлите его. Оно не может угаснуть, потому что мы - актеры. Тот, кто не актер, не поймет, о чем мы говорим, но наша актерская природа страстно желает этого. Если мы делаем только противоположное и останавливаем достаточно скоро, мы будем полны пустотой и смущения.

Если мы развиваем эту способность продолжать то, что хотим так долго, как хотим тогда откроем для себя один из «трюков», что я имел в виду. Сейчас сделайте это снова, но сделайте это как можно короче, и здесь должна быть мысль продления в этом времени. Постарайтесь найти разницу между внезапным прерыванием и, по крайней мере, одним проблеском длительности. Когда будет длительный период непрерывности, это совершенно ясно, но мы должны иметь смелость продлять именно на текущий момент, тогда появится «соус». Это касается всего, что мы делаем на сцене, слова, эмоции, движения, слушание, разговоры, все на сцене должно делаться таким путем и действительно не должно делаться другим. Все другие сухие способы - нехудожественные.

На сцене бывают моменты, когда мы должны внезапно прервать свои слова, но даже тогда мы обязаны играть, как если бы мы прервали свои слова внезапно, но

остался маленький «хвостик» для нас и зрителей. Попробуйте сказать: «Почему вы делаете это?» Вначале сделайте это полностью, и законченно, и продлите. Потом скажите: «Почему вы?..» и остановитесь, как будто что-то случилось - прервите слова для зрителей, но не для себя. Представьте, что я действительно прервал фразу, тогда у меня впечатление, что ничего не осталось в том пространстве, которое я оставил. Или у меня иллюзия того, что другое «я» еще задерживается и даже следует за мной. Это именно то, что нужно. Как актеры мы делаем это на сцене все время, а я пытаюсь заставить вас осознать этот факт. Поэтому я говорю вам с самого начала, что все есть в нашей актерской природе, а я только должен указать вам на них.

Подготовка или предчувствие

Процесс длительности есть нечто, что сопутствует нашему действию, речи и т.д., но есть и другой процесс длительности, предшествующий этому, и он так важен. Прежде, чем я скажу «что», я должен уже начать. Прежде чем начать я должен начать внутренне - не сразу, внезапно, сухо. Это мы можем сделать также жестом. Каждое маленькое слово, или звук, или длинная речь и занятие таким образом выражено чем-то, что является чисто художественным и есть пространство, дающее жизнь всему, что мы делаем на сцене. Без этого предшествующего и сопровождающего воздуха или пространства все сухо и мертво. Давайте повторим упражнение с «что». Чтобы сделать это еще яснее, понятнее, препроводите правой рукой и последуйте левой. Теперь сделайте то же самое с упражнением со вставанием - вначале внутренний жест подготовки, потом вставляйте, затем следуйте с продлением.

Пауза

Пауза на сцене, в смысле без слов, может быть такой, которая поддерживает определенное действие. Пауза не может существовать сама по себе, она всегда результат того, что только что случилось или это подготовка наступающего события. Тогда- это пауза, полная театрального смысла. Для этого мы видим паузу на сцене, распадающуюся на несколько частей. Она должна быть для продолжения чего-то или для подготовки чего-нибудь, а наиболее лучшие паузы те, которые являются продолжением чего-то и потом поворотной точкой подготовки для чего-то нового и нового действия. Конечно, есть паузы, которые только продолжение и затем пауза умирает и действие занимает место.

Упражнение

Вначале скажите «Нет», из которого пауза начинает продление «Нет», затем, когда я назову вам поворотную точку, подготовьте ее и подготовьте слово «Да», которое будет результатом второй части паузы. Теперь повторите упражнение: подготовка к «Нет», продление, поворот паузы, подготовка к «Да», произнесение и продление.

Если мы наполнены некоторыми «трюками», зрители последуют за нами абсолютно без вопроса.

Импровизация

Давайте поработаем над скетчем- сценой в таверне- серией атмосфер. Как

множество муравьев, люди в таверне пьют, говорят, двигаются в общей атмосфере хаоса. 1. Бессмысленная активность- хаос. 2. Атмосфера становится организованной и каждый поет, и все растворены в общей песне- гармонии- возбуждение, активность, желание любить и т.д. 3. Момент, когда капитан отдает приказ - короткий момент неорганизованного живого неприятного шока. 4. Интимная жизнь - интимный разговор- секреты- безмолвность- усталость- изнеможение. Эта скучная холодная жизнь дает диминуэндо - романтичность. 5. Скандал, ссора, драка между матросом и любовницей. Это развивает действие между девушкой и матросом - внимание - надвигающаяся катастрофа - долгая пауза. 6. Из паузы появится сострадание, выраженное в форме насмешки и поддразнивания матроса, который как безумный и подавлен как загнанное животное. Эта атмосфера - наиболее теплая и наиболее дружеская, но выражение ее неверно. Для матроса- это удар за ударом, а он не знает, как понимать это. Дружески.

Когда мы начинаем с правильной атмосферы и следуем за ней, потом теряем атмосферу и следуем за своей игрой, забывая атмосферу, но это может привести нас к неправильному виду выразительности. Это было бы хорошо, если бы вы каждый раз брали атмосферу, напоминать себе быть уверенным, во всяком случае, что окружает вас. Если сделаете так и вспомните представление об атмосфере, это удержит вас на правильной линии в работе на Бродвее ли здесь, в нашей студии.

Чувство свободы

Другое, о чем мы говорили, это чувство свободы. Сейчас давайте повторим некоторые упражнения. Поднимите руки так? чтобы достичь иллюзии, что они потеряли вес. Теперь встаньте на колени. Сейчас добавьте слова: «Я опускаюсь», с тем, чтобы слова были проникнуты чувством свободы. Прибавьте голос, но избегайте крика. Чувство свободы разрешит вам говорить громко, но это никогда не будет криком. Крик на сцене бывает, только если вы неподготовлены и не предчувствуете и не продляете. Будет намного эффективней, если будет произведено с подготовкой и продлением и чувством свободы. Если научитесь этому, то как хорошо говорить громко, без крика.

Теперь давайте поклянемся с увеличенной силой, но без крика. Теперь, двигаясь вперед, прошепчем клятву. Затем отступим назад, произнося клятву шепотом. Сейчас разнообразьте это очень долгим приготовлением, потом очень коротким шепотом и продлите. Сейчас очень, очень долгое приготовление, очень короткая клятва и долгое продление.

Урок пятый Упражнение: Репетиция есть растущая сила (21 ноября 1941г.)

Может случиться, что некоторые из вас захотят использовать практически то, о чем мы говорили, но это невозможно без тренировки. Поэтому для тех, кто хочет заниматься, я предложу, как тренироваться и что заключается в этом.

Использование репетиции

Мы знаем, что ритм заменяет силу, и что репетиция, действительно, растущая сила и в этом ключ к тренировке. Поэтому тренироваться означает делать одно и то же снова и снова и знать, что то, что мы делаем снова и снова- очень важно, потому что физиология тренирующегося совершенно отлична от физиологии того, кто тренируется без знания того, что репетиция, действительно, растущая сила.

Поэтому так важно начинать упражняться снова.

Это секрет. Не иметь физиологию, что я делаю что-то, что становится почему-то избитым и скучным для меня. Каждый раз мы делаем простые поднимания и опускания руки, делаем это со свежим подходом и с желанием делать это снова и снова, как будто в первый раз. Это очень экономит время и энергию, потому что если я думаю, что сделал это, а потом делаю это снова без всякого особого интереса, это потеря времени и энергии. Иногда мы забываем об этом, когда выполняем упражнения.

Тренировка как искусство

Другая область, а это даже более важно, где мы должны освоить привычку, с которой мы должны считаться с каждым упражнением, как если это маленький кусочек искусства. Например, поднятие и опускание рук не должно делаться поверхностно. Нет. Это должно делаться как маленький крошечный спектакль. Когда мы упражняемся, мы пытаемся растворить физиологию творческой личности упражнением, поэтому это упражнение не будет где-то еще, а мы как творческие личности, здесь. Упражнение должно быть там, где находится наша творческая душа. Это два условия очень важны, если хотите тренироваться таким путем. Каждый раз с новым подходом, и делать это так, что каждая маленькая вещь есть законченный кусок искусства.

Атмосфера

Мы говорим об атмосферах и как должны вообразить пространство, заполненное атмосферой, выбранной для упражнения, потом мы можем двигаться и говорить с такой целью, чтобы все, что мы делаем, было все больше и больше в согласии с воображаемым пространством вокруг нас. Это корень упражнения на атмосферы. Этим упражнением на атмосферу будет разбужена несомненная творческая сила.

Концентрация

Для нас концентрация означает выбор объекта, или физического, слышимого, или воображаемого и попытку слиться с ним все больше и больше, «похоронив» себя, чтобы поймать, принять, понять, удержать, овладеть, и затем слиться с объектом и стать одним целым с ним. Это- смысл упражнения на концентрацию. Точно как если можно или думать хаотически, беспорядочно, или по порядку, точно также могут быть сделаны упражнения на атмосферу и концентрацию.

Воображение

Наилучший путь тренировки воображения состоит из трех разных стадий:

1. Постарайтесь представить вещи, которые вы знаете существующими- что-нибудь в нашей комнате. Как будто вспомнить объект. Это первая ступень к воображению.

2. 2.Следующий шаг - представить вещи ,которые мы никогда не видели, но слышали о них. Здесь мы должны вообразить не только средствами памяти, но средствами определенной деятельности, которая обрисует нам определенные вещи, о которых мы слышали, но о которых мы не знаем.
3. 3. Третий шаг - вообразить вещи , не существующие совсем. Чистая фантазия. То ли это образ, который мы никогда не видели, то ли растение, то ли сверхчеловеческое существо, но нечто, о чем не могли подумать, потому что никогда не видели и слышали об этом.

Эти три степени достаточны в данную минуту: 1. Реальная вещь, которая не видна в данную минуту, но она в памяти. 2. Нечто реальное, полужнакомое. 3. Нечто, что незнакомо - чистое творчество.

Чувство непринужденности

Наилучший способ начать эти упражнения - вызвать свое состояние памяти, когда вы в печали, тяжелом настроении и сравните это с моментами, когда вы веселы и счастливы. Обратите внимание на то, как по-разному тренируете свое тело в этих двух крайне противоположных настроениях. Когда вы веселы, то чувствуете свое тело почти невесомым, а когда вы в тяжелом, подавленном настроении, то чувствуете, что вес вашего тела очень тяжелый. Таким образом, вы можете отличить крайности. Теперь начните двигаться и постарайтесь развить чувство свободы.

Постарайтесь произносить и вылетать словам из вашего речевого аппарата более свободно независимо от содержания. Важно «как» это сказано, потому что это «как» является действительно чувством свободы. Содержание может быть очень тяжелым, но способы выражения, «как»- это чувство непринужденности.

Деятельность

«Привычка» подготовки или ожидания, движения или речи и продления - для этого у нас должен быть внутренний импульс, тогда будет слово или действие, тогда будет продление. Во время тренировки очень хорошо пользоваться руками, потому что позже это даст реальный импульс. Позднее мы поговорим о физиологии и ее связи с нашими движениями. Вместо изучения роли философски и психологически, последующего погружения в роль, большего знания о ней, но не существа, способного произнести одно слово, у нас способы выполнения той же работы, но начиная с наших актерских приемов изучения роли.

Цель

Упражняться в цели - означает выбрать цель и вообразить ее как будто она уже осуществлена.

Сопоставления

Есть и другие способы игры на сцене более выразительные. Принцип очень простой. Каждый раз, когда у нас есть роль или даже роли, над которыми работаем несколько месяцев, это очень подходящий материал, мы должны собраться найти, где бы ни могли, сопоставления, контрасты в роли. Контрасты в любом смысле. Например, я дам вам несколько разных примеров, чтобы показать, что контрасты можно найти везде. Давайте возьмем как пример два предложения: «Вы хотите, чтобы я пошел с вами?» и «Я не пойду, с вами». Они могут быть произнесены абсолютно одинаково и

это будет одной прямой линией, что означает в любой форме искусства, что это самое бедное, самое слабое, самое явное выражение.

Прямая линия ничего не представляет для нас - искусство нуждается в изгибах, спиральных и подобных формах, но не в прямой линии, если прямая линия не использована сознательно в психологии, голосе и т.д., тогда, конечно же, она становится очень сильными средствами выразительности. Но если она используется во время всего спектакля, то это очень скучное занятие* В последний раз мы репетировали одну сцену, которая была прямой линией - шум, крик, прямая линия с самого начала. Вместо этого мы обязаны постараться найти много контрастов, много полярных вещей, которые есть везде.

Например, вы можете произнести первое предложение в очень быстром темпе, а второе - в медленном, сразу же здесь появится нечто выразительное, или попытайтесь точно противоположно. Контраст даже в темпе делает это более выразительным. Вы можете комбинировать эти контрасты, произнося одно предложение в быстром темпе и тихим голосом, или в медленном и громким. Вы можете произнести одно предложение теплым тоном, а другое - холодным. Вы можете играть двумя предложениями точно так как делает жонглер, и это действительно доставит огромное удовольствие не только вам, но и зрителям. Они не вытерпят прямую линию достаточно долго, но если будет множество полярно противоположного, то зрители будут абсолютно с актером.

Вы можете делать это с репликами, сценами, со всем. Например, возьмем сцену «винного погребка» и сцену «письма» в «Двенадцатой ночи», в которых одни и те же персонажи встречаются дважды. Для режиссера это очень полезно найти такие контрасты. Сцена «винного погребка» может быть основной и серьезной, приглушенной, удовольствием для всех физических вещей, таких как еда, питье, объятия и т.д. А сцена «письма» или «В саду» может быть абсолютно противоположной - все нереально, как магическое, неземное. Сразу же вся пьеса становится рельефной.

Это зависит от роли, и актер должен знать, что он хочет делать с ней.

Например, давайте возьмем следующие контрасты из «Короля Лира». Три реплики из одной сцены- сцены «В степи». Первая реплика «Дуй, ветер, пока не лопнут ваши щеки!», вторая- «Бездомные, нагие, горемыки» и третья «Лучше бы тебе лежать в могиле, чем подставлять свое нагое тело под удары непогоды» (перевод Б. Пастернака).

Для актера было бы хорошим упражнением найти такие контрасты, которые можно использовать в этих трех репликах. Например, реплика «Дуйте, ветры»

может

быть произнесена без желания, затем реплика «Бездомные, нагие горемыки»- из области сердца, она приходит из сердца, а «Лучше бы тебе лежать в могиле...»

может

быть из мысли сердца. Итак, один и тот же персонаж может использовать контраст этих трех областей желания, чувств и мыслей, о которых мы говорили. Лир будет более выразительным если он использует такие контрасты. Тогда режиссер может представить пьесу и найти контраст между началом и концом. Это можно найти в каждой пьесе, но мы снова возьмем пример «Короля Лира». Она начинается в статичной абстрактной атмосфере, в которой все сосредоточено на деспотичном человеке, который играет людьми как куклами. Так сказать, подавленная, тяжелая, безнадежная атмосфера нереальной действительности. Конец- катарсис. Все противоположно с начала- если начало было тяжелым, то конец обязан быть легким как воздух. Если в начале Лир подавлял каждого, то в конце он- жертва своей судьбы. Вначале он был злой, а в конце- просвещен. В начале он сидел выше всех, в конце должен быть «ниже травы».

Все должно использоваться для выражения таких контрастов. Это создает

персонажи, и тогда персонажи смогут говорить более «Стаккато» или, опять же более «легато» или в один момент тепло, а в другой - холодно, или безгласно и открыто. Неисчислимы возможности контрастов есть везде, и поэтому пьеса будет намного выразительней, чем без таких контрастов.

Вопросы и ответы

Наша последняя импровизация, построенная на атмосфере, была удивительна. Подразумеваете ли вы, что бы мы использовали действия и имели цели, выбранные для нас самих или вы подразумеваете, чтобы мы всецело полагались на атмосферы вашей импровизации?

Четыре ступени творческого процесса

Я подразумевал последнее. Конечно же, мы не можем исключить весь наш опыт как актеров, но для наших сегодняшних целей было бы лучше сконцентрироваться только на атмосфере и посмотреть, что из этого получится. Что было неверно, то это то, что атмосфера была забыта и вы начали играть, потому что вы - актеры. Это не может быть преодолено сразу же, но мы снова и снова должны делать усилия отбросить то, к чему мы привыкли при обучении новому. Мне хотелось сделать яснее для вас, что основой импровизации была только атмосфера - четыре ступени творческого процесса:

1. Атмосфера; 2. Воображение; 3. Объединение; 4. Вдохновение. Конечно, это требует громадного мужества сказать «нет» всему, что мы привыкли использовать, но нужно найти такое мужество.

В чем особенность этой разницы, если мы все осознали атмосферу? Потом, если мы не осознали так, как должны бы, то должны ли мы заниматься только осознанием атмосферы и остановить все импульсы к игре? Будет ли это конечной целью?

Если мы прекратим все свои старые привычки, придут другие импульсы, которые намного неуловимей, более ясные, более ваши собственные, более индивидуальные, более личностные потому, что вы делали вместо атмосферы, было во многом «вообще». Каждый может кричать, каждый может продолжать подобное этому, но то, что мы пытаемся делать - это дать проявиться индивидуальности и засверкать. Это может быть сделано только, если мы отбросим все наши привычки и дадим своей индивидуальности реагировать на все, что мы выбрали - в этом случае это было атмосферой. Потом вы увидите, что вы не беднее, а действительно много богаче и более выразительны как актеры. Увидите, что ничего не будет потеряно, если вы как-нибудь избавитесь от своих старых привычек.

Что вы скажете о том, что допущение тонкого, более индивидуального проявится во мне очень привлекательно, но я не понимаю, что мне сделать для этого. В импровизации на атмосферу на следующий день я нашел себя запутанным во многом. Так многое начало случаться, что я не мог контролировать в вашем значении. Какая альтернатива этому? Должен ли я сидеть и ждать, когда что-нибудь придет.

Я понимаю ваш вопрос. Мы не должны сидеть и ждать- это страх, душасий нас. Прежде всего потому, что вы- актер и не можете сидеть и ждать, особенно, если вы смущены, то ничего не случается. Для примера давайте возьмем момент, когда матросы выпивают и разговаривают друг с другом в атмосфере, где так много можно делать! Даже выпивки в одиночку было бы достаточно в этой атмосфере. Как только вы выпьете один воображаемый стакан в этой атмосфере, вы будете

захвачены действиями, которые придут как результат.

Тогда что случается, когда мы должны развивать и продолжать проблему сюжета? Нечто предполагается для развития, а я предполагаю принять участие в этом. Когда я занят этим, я теряю нечто из атмосферы. Какое время мы должны позволить себе быть в атмосфере, до тех пор, пока не начнется наше вовлечение в фабулу, сюжет?

Если бы мы собирались репетировать пьесу, это должно бы быть по- другому. Но я выбрал эту импровизацию как пример при **помощи которого** я могу показать вам, что я имею в виду под методом - ясные принципы, методы и «трюки». Поэтому это не было нормальной репетицией. Репетиция могла бы быть совершенно другой, а это - только попытка с моей стороны сделать свой метод как можно более понятным средством актерского мастерства в этой импровизации. Если она безуспешна, мы не должны беспокоиться об этом, потому что ясное понимание придет, а это моя задача.

Могу ли я тогда сказать, что в следующей импровизации я сделаю это своей задачей - ждать, пока меня не толкнут лучше, чем участвовать в ней и вовлечь кого-нибудь еще.

Если мы пойдем дальше с атмосферами, это было бы очень хорошо, но я надеялся сделать следующий шаг сегодня, дав некоторые установки для импровизации. Однако, в принципе, вы готовы. Было бы лучше ждать и «слушать» атмосферу, здесь не требуется времени достичь атмосферы - она придет немедленно. Как только вы осознаете, что атмосфера- атмосфера пьяного веселья, тогда вам не будет нужно времени ждать, потому что она вокруг вас появляется сразу же, а вы должны только знать это.

Я думаю, что ваш критический разбор только тот способ, каким мы можем узнать правы ли мы или нет. Только вы один можете сказать нам, поняли ли мы ваш пример.

До этого я никогда не работал с терминами атмосферы, но всё , что случилось в импровизации, случилось со мной до этого. Я чувствую, что нужно делать много действий. Когда импровизация идет неверно, думаю, она должна быть прекращена, и нам должно быть сказано, где мы сбились со следа.

Я опасался только того, что мой критический разбор мог быть принят как- деструктивный, но если вы примете его как конструктивный, тогда я сделаю его.

Даже после всей этой дискуссии я не знаю, то ли создаю правильную атмосферу или нет, то ли я создаю вообще.

Главная ошибка в последний раз была в том, что нас как современных актеров, очень легко вело действие на сцене и, прежде всего, то, что мы делаем на сцене и произносим. Поэтому мы были сразу же вовлечены в действие, вместо того, чтобы полагаться на этот новый элемент атмосферы, который вовлек бы нас в действие и произнесение, но другим путем. Итак, появляется вопрос «Как» мы играем и говорим с атмосферой и без нее, потому что атмосфера действительно означает «как» все случается на сцене.

Мы можем встать и выпить стакан вина без атмосферы, но если хотим сделать это по- другому- что значит «как»- то должны найти атмосферу, в которой делаем это. Мы меняем атмосферу, но не действие- «как» будет относиться к разным атмосферам. Итак, это вопрос добавления к «что», действию, «как» или пути, каким делаю это я. А это «как» относится к атмосфере и другому. Поэтому здесь нет вопроса, правильную или нет вы создали атмосферу. Во время своей игры вы можете менять атмосферу, но там

должна быть атмосфера. Есть только вопрос о том, потеряли ли вы атмосферу или вы еще в ней, действуя и говоря через атмосферу, вне ее, в ней.

Это правда, что когда мы работаем с атмосферами правильно, то это нечто, что мы отдаем и возвращаем? Если вы делитесь чем-то, то вы не работали бы один, а были бы увлечены созданным.

Абсолютно верно.

Я чувствую только время, когда мы достигали всего, что было близко около атмосферы, когда объединились в исполнении песни. Это правильно или нет?

Когда я говорю, что атмосфера умерла, это не совсем правильно, потому что она есть там вопреки некоторым неправильностям. Поэтому я бы хотел бы сказать, что там была не только атмосфера пения, но и все другие атмосферы тоже, однако недостаточно сильные для нас, чтобы получить от них вдохновение. Поэтому это вопрос равновесия, баланса.

Мы можем понять атмосферу, но когда начинаем играть, то наши старые привычки отбрасывают атмосферу. Поэтому без тренинга этого нового действительно невозможно создать ее. Со временем станет все более и более очевидным, что атмосфера- один из способов, один из самых важных способов постичь новое в самом себе и быть самобытным и искренним каждый раз. У нас нет этого из-за многих привычек и клише, не дающих нам прорваться сквозь них и создать новое. Это причина, чтобы набраться смелости сказать «нет» этому, вводящему нас в заблуждение.

Давайте попытаемся исследовать и положимся на эту атмосферу, произнося одну фразу и делая неопределенный жест, которые я вам дам. Произнесите фразу «Я люблю тебя» с этим жестом в атмосфере секретности, очень тепло, но очень осторожно. Из-за того, что вы узнали, что это очень просто, ваши творческие импульсы появились сразу же и все было намного индивидуальней, чем на шумном занятии недавно. Но будь это «Гамлет» или какая-нибудь сложная вещь, это именно тоже самое, если мы имеем эту простую технику.

Для меня было легче, потому что я был совсем один, но волнует то, что делать это, когда ты должен работать с таким множеством людей. Как вы удерживаетесь в атмосфере, когда ваш партнер вне ее?

Трудность нашего искусства в том, что вообще мы зависим от множества других людей. Эта проблема должна решаться однородной культурой, если мы стремимся к общему и имеем одинаковую подготовку, тогда она уменьшится и проблема исчезнет.

*Если я занят в пьесе на Бродвее и я - единственный актер, знающий метод, есть ли способ, каким я могу **повести за собой** своих партнеров?*

В определенном пространстве - не можете, но многое можно сделать. Если нельзя увлечь каждого, то некоторые последуют за вами, и вы можете свершить многое, будучи одиноким. Конечно, это трудно, но это одно из несчастий в нашем современном театре.

Актеры и метод

Я пытался сделать некоторые вещи в Германии, когда играл с Рейнхардтом. Немецкие актеры невероятны с точки зрения клише... как скалы и камни. Вы думаете, что группа немецких актеров сойдется как мы? Они даже не решаются спросить кого-либо, что думают о том или этом. Это такая вежливая страна, в неправильном смысле слова. Ни у кого не было интереса, что я делал, но я

использовал одну вещь, хотя знал, что это было рискованно. В то время, когда другой актер произносил некие слова, я делал нечто, что переключало внимание зрителей на себя. Бедный актер был так несчастен, но не мог обнаружить лица, делающего это. В конце концов, когда он обнаружил, что это был я, он подошел ко мне, бедный и дрожащий. Он умолял меня дать играть ему одному, вместо того, чтобы попытаться понять, что я делал, чтобы вместе постараться сделать что-нибудь поинтересней. Но никогда не позволил бы этого. В другой раз я поменял мизансцену во время игры, и помреж прошипел: «Прекратите это! Вы будете оштрафованы за этого!» Когда я спросил его, что тут было неверного, он ответил: «Вы поняли свою мизансцену, а что будут делать другие?» Было очень трудно играть в Германии- они были такими затянутыми, как корсет.

Психология массовой сцены

Мы часто совершаем другую массовую ошибку и ее вы совершили в импровизации на днях. Когда массовая сцена, актеры делают одну ошибку- вдруг забывают, что они-индивидуальности, и каждый пытается превратиться в толпу. Они пытаются поставить всю сцену, все шумят и т.д., вместо того, чтобы подождать результата, потому что массовые сцены- всегда результат многого происходящего. Но актеры смешивают это, и каждый актер старается играть за всю массовку. Если вы постараетесь остаться индивидуальностью в этой массовой сцене, тогда получите привлекательную сцену.

Подход к репетиции

Первое, к чему мы попытались обратиться, была атмосфера. Второй была импровизация, и я предложил, чтобы вы прочитали текст пьесы, не столько ради содержания, что произойдет само по себе, а для воображения, когда слова произносятся - видеть и слышать их, и видеть как действие идет в вашем воображении во время чтения текста. Таким образом, вы поймете текст через воображение, а не через текст.

После первого наброска спектакль становится достаточно ясным в вашем воображении, тогда следующим шагом будет объединить это представление. Верно или нет. Репетиции служат целью поиска лучшего. Первого образа целого, образа атмосферы, образа персонажей, образа как произносить слова. Всегда важно быть способным создать один образ, мы можем создать другой и лучший также. Читайте пьесу, представляя ее.

Достоинства контрастов

Давайте попытаемся перечислить вещи в этом помещении. Постарайтесь перечислить их в одной длинной прямой строке речи. Начните говорить медленно, потом увеличьте темп. Сразу же ваше перечисление стало более выразительным. Оно становится более физиологическим к концу. Или испытайте обратной- ничего не получится, даже если оно будет ровным, прямым. Конечно, можно даже сделать сознательно, но тогда нужно делать очень сознательно. Давайте произнесем очень ровно, потом все более и более медленно. Из этого вы увидите, что мы можем соединить много качеств.

Вначале произнесите с чувством досады, затем становитесь все больше и больше заинтересованным в вещах, на которые смотрите. Начните быстро, а затем замедляйте;

сразу же становится интересно наблюдать за тем, что происходит. Попросту, процесс выразительности интересен. Возможно, такая игра более интересна, чем зачастую «Гамлет». Если мы умеем делать такое в этом простом упражнении, как чудесно будет делать такие вещи с Шекспиром, чьи пьесы полны таких контрастов. Давайте повторим упражнение, вначале быстро, раздраженно и громко, потом к концу медленно, заинтересованно и мягко.

Эти достоинства контрастов вызовут определенные чувства в нас. Например, если мы представим себе, что наша индивидуальность стремится выразить себя, но средства, которыми снабдили ее так однообразны, неинтересны, что индивидуальность не может воспользоваться ими. Представьте, что это прямая линия, которую индивидуальность никак не может использовать, но как только мы дадим маленький контраст, также как быстро и медленно, индивидуальность немедленно постарается воспользоваться этим. Маленькое упражнение даст нам самих себя, и обогатит нас средствами от самих себя, потому что в нас, как актерах, есть все.

Упражнение

Приняв позицию и держа руку, скажите : «Пожалуйста, не надо». Потом положите другую руку на грудь, снова скажите: «Пожалуйста, не надо». Появится другой нюанс. Это чистая игра - ни философии, ни физиологии за ней. Мы идем определенным путем и это пробуждает нашу эмоциональную жизнь. Сейчас прибавьте четвертое движение раскиньте руки в стороны и скажите: «Пожалуйста, не надо». Не думайте о последовательности- только продолжайте и следите, что происходит. Это доказательство того, что наша актерская природа не хочет останавливаться. Если мы ввели в наше существование что-либо- цель, атмосферу, простой жест, это должно продолжаться и это есть актерская игра. Это импровизация, которая всегда должна присутствовать на сцене. Это клише, делающие нас мертвыми и останавливающие нас.

Воображение

Есть одно предложение: я уже предлагал, чтобы мы делали упражнения несколькими путями: 1. Увидеть нечто в моем воображении, которое я знаю точно, но которое не могу увидеть своими физическими глазами; 2. Вообразить вещи, которые я никогда не видел, но о которых я знаю; 3. Создать нечто, что является абсолютным продуктом чистой фантазии. Теперь я предлагаю другое упражнение, которое будет гидом в воображении персонажа, которого вы выберете или создадите заново. Постарайтесь представить персонаж исполняющим цели, разные цели, чисто в воображении. Попросите персонаж исполнить цель: «Я хочу получить немного денег». Представьте некую ситуацию- где есть персонаж, у которого он или она хотят получить деньги. Постарайтесь представить персонаж выполняющим задание. Это будет следующим шагом. Следуйте за своим воображением так, чтобы в нем не было перерывов.

Чувство непринужденности

Вызовите снова момент, когда вы были веселы и счастливы. Каков был вес вашего тела? Теперь поднимите руки, делая движение маленьким кусочком искусства. Сейчас перебрасывайте воображаемый мяч друг другу, используя тело очень свободно, каждый занят все время. Тогда вы почувствуете что-то текущее в ваших телах. Так много эмоций придет к вам, если мы будем полностью участвовать в этом. Сразу же все привлекает к чувствам, которые показывают насколько актерская природа похожа на детскую, если мы призываем к ней. Это чувство непринужденности- одно из четырех качеств, которые должен иметь в своем распоряжении актер все время.

Урок шестой

Творческий процесс: Вдохновение- метод (24 ноября 1941г)

Когда ученые сегодня пытаются подсчитать возможность человеческого сердца, перекачать так много жидкости, движущейся по большим и малым сосудам тела, они не могут видеть, что невозможно механически представить такой насос как наше сердце. Прежде всего, человеческое сердце, способное перекачивать это количество крови, должно быть намного больше и сильнее, чем есть , а вещество сердца должно бы быть совершенно другого материала. Весь секрет в том, что кровь движется и сердце поддерживает, но наши физиологи не так хорошо развиты в науке, чтобы согласится с этим. Они не могут подумать, что кровь может двигаться сама по себе, а они верят ,что сердце само движется.

Творческий процесс и вдохновение

Точно также и с творческим процессом и вдохновением. Некогда считалось, что творческий процесс и вдохновение приходят сами по себе, но сейчас больше не так. Сейчас мы должны приспособлять наш организм, физически и ментально к процессу вдохновения и поэтому есть нужда в методе. Несколько десятилетий назад, если бы вы предложили талантливому актеру поучиться методу, он сказал бы вам, что не нуждается в нем, так как он обладает вдохновением. Но живя в нашей современной жизни, цепляться за старую веру, что вдохновение приходит само по себе, было бы неверно. Один из наших врагов- рассудок, а другой - незнание того, что есть потребность в технике и методе, и это зачастую наиболее вредно для нас. Поэтому если мы отказываемся от метода, мы не сможем воспринять его, а если мы не знаем его точно, то не сможем принять одно из двух.

Система

Когда вы считает за ту область, которую называем творческим процессом и вдохновением, это, конечно, наша последняя и единственная цель, и мы должны считать за ту область, как будто бы она - центр, а на периферии так много дверей, через которые мы должны смотреть. Смотря через эти двери на момент вдохновения, чего

мы достигнем в конце? Мы постигнем только метод, систему. Когда мы говорим об атмосфере, это только одна из дверей, которую мы можем открыть и посмотреть, где есть творческий процесс и где искра вдохновения. Мы открываем другую дверь, которая возможно окажется чувством свободы, потом дверь воображения- все области системы являются этими дверями.

Как достичь такого состояния, когда возникает необходимость пройти сквозь все эти двери? Это очень болезненный опыт, который мы все имеем. Эта необходимость, эта болезненная необходимость есть у каждого из нас до некоторой степени. Мы знаем, мы чувствуем, мы испытываем это как актеры, как художники, как творцы, как человеческие создания мы богаты и полны неосуществленных желаний, непознанных мыслей, неиспытанных чувств, вместо того, что неясно вырисовывается, маячит где-то перед нами.

В нашей современной жизни определенные намеки на нас, какие можем иметь, хотя если мы внутренне свободны, мы могли бы жить совершенно другой жизнью, говорить совершенно по-другому, реагировать на жизнь совершенно иначе. А сейчас постараемся взглянуть на то, что мы делаем на сцене совершенно объективно, не жалея себя. Психологически мы совершенно искалечены- мы так малы и ограничены, когда изображаем тот или иной персонаж. Мы- почти куклы- если у нас есть, так сказать, шесть чувств в жизни, схематично говоря, мы привносим на сцену одно из них. Если у нас есть шесть мыслей в жизни, на сцене мы показываем одну из них вместо подобающего во время творческого процесса на сцене увеличенного, обогащенного, развернутого существования, наполненного всеми нашими желаниями и эмоциями.

Мы можем освободить себя на сцене и удовлетворить не только себя, но и зрителей также, потому что они находятся в том же самом положении: они живут жизнями, регулируемые часами и они не обладают воображением или свободой по- настоящему. На сцене мы можем обнаружить, что все моменты могут быть заполнены наиболее глубоким, предельно внутренним, что есть в нас самих, то, что мы не можем испытывать и выражать в нашей повседневной жизни.

Вместо этого мы становимся все мельче и мельче. Для примера возьмем характеры Гамлета, Офелии или Корделии, они могут быть для нас широко открытыми дверями, через которые мы находим самих себя, вместо чего мы становимся меньше, чем они и даже меньше, чем мы есть в повседневной жизни, потому что там нет момента вдохновения, нет указательного знака, ведущего к вдохновению, тогда мы обречены на искалеченное существование на сцене.

Когда кто-нибудь чувствует, что не может проявить себя на сцене, тогда начинается пытка, потому что он чувствует себя сидящим в психологической тюрьме. В этом случае возникает потребность увидеть творческий процесс изо всех возможных дверей. Итак, мы знаем, что система имеет множество точек зрения на творческий процесс, и необходимость в системе возникает потому, что болезненного опыта неспособности жить нашей жизнью полно недостаточно на сцене, а наоборот, становясь мельче и сокращенней.

Внешние события и внутренняя жизнь

Мы говорим о четырех стадиях творческого процесса и проиллюстрировали их серией набросков. Теперь посмотрим на творческий процесс с другой точки зрения. Давайте опишем это по- другому. Какой аспект творческого процесса дал бы нам прожить этой полной жизнью? Представьте, что есть две возможности: одна- сама по себе и самая богатая, что мы не можем исследовать, а другая- неверный вид игры, лежащей перед нами. Когда мы, современные актеры, не знаем или не хотим знать, что из себя представляет творческий процесс, мы делаем следующее. Мы берем этот

неверный вид игры, инстинктивно закрываемся и говорим: «Сейчас я один и не хочу показывать что-либо, от себя, потому что, если я сделаю, то сразу же вылету из стиля сегодняшнего театра. Я должен показать свои клише, но не себя самого, потому что так стыдно показывать самого себя на сцене».

Поэтому я Закрываюсь и беру игру, которая вся снаружи, вся внешняя, и начинаю учить текст и потом средствами клише, штампов начинаю произносить со сцены слова. Игра остается внешней, а внутренняя часть меня остается внутренней и еще более закрытой. Имеет место иллюзия- призрак, состоящий из неких клише, исходит из меня, овладевает мною и произносит слова мертвым голосом. Пьеса закончена, призрак сделал свое дело, и я могу идти домой.

А правильный путь мог бы быть в том, чтобы взять неверную игру и повернуть ее в мою внутреннюю жизнь так, чтобы она стала символом для моей внутренней жизни, которую я должен познать в себе. Тогда это не будет неверной игрой, а будет для меня самовыражением через предложения, сделанные автором. Поэтому внешнее становится внутренним, а моя внутренняя жизнь - внешней. Я отдаю это моим зрителям, а не держу в себе. Если мы попытаемся оглядеть все области моей системы, то увидим, что они являются средствами превращения нашей внутренней жизни во внешнюю. Если эта идея оживляется в чем-то сознании, это значит не только иметь картину.

Я должен сказать вам некоторые мысли и концепции, если вы хотите понять мою цель. Все области методики могут быть поняты с точки зрения превращения внешнего во внутреннюю жизнь и изменения внутренней жизни во внешнее событие. Знание этого означает быть способным в значительной степени организовать это и делать это. Лев Толстой однажды сказал, что если вы рассержены и хотите отомстить кому-либо вместо попытки проповедования морали ему, вам нужно вообразить очень конкретно, день за днем, что вы получили возможность отомстить самому, и что ваша жертва ослабла. Чем лучше вы поймете, что вы имеете успех, тем вернее, что это знание принесет результат, на который вы не рассчитывали. Это ваше действительное желание. Вы потеряете желание быть отомщенным и у вас будет такое сочувствие к вашей жертве и в вас проявится настоящий человек, потому что вы будете знать какую вы цель преследуете.

Если мы знаем, какую мы цель преследуем в методе, мы достигнем ее, не только ту, что я предлагаю, но вы достигнете ее для себя. Каждый из нас творческая индивидуальность и до того, как постигнуть метод лично, надо представить себе самому раскрытыми средства метода. Он должен быть вашим методом. Вы должны постигать его совершенно иным путем, и никто не может сделать этого одинаковым способом. Я должен дать вам свою концепцию метода, а вы должны представить как примете ее. Потом вы получите видение метода, которое будет вашим, а не моим, и сможете развивать его, согласуясь со своей собственной индивидуальностью. Если вы думаете, что я собираюсь навязывать вам что-либо, то отбросьте эту мысль. Вопрос в том, чтобы индивидуализировать вещи, о которых я собираюсь вам рассказать.

Сейчас давайте возьмем еще один момент из нашего метода. Я говорил вам, что есть четыре качества, которые каждый актер должен иметь как постоянные качества, которые может использовать везде, где нужно его творческой индивидуальности обратиться к ним, и каким путем. Одно из них - чувство свободы, непринужденности, другое -чувство формы.

Чувство формы - тело актера

Чувство формы, по моему мнению, конечно, есть внешняя форма, начинающаяся с нашего тела- мы должны стараться осмыслить наше собственное тело как форму, познать его как форму. Мы забыли то, что не имеем права забывать. Мы должны

понять некоторые факты, которые столь очевидны, так хорошо известны каждому, что никто не задумывается больше о них. Но мы должны знать, что наше тело- форма, определенная конкретная форма.

Сперва может показаться трудным понять, что у нас есть руки, способные двигаться в разных направлениях. Это так очевидно, поэтому наши движения бесформенны и не тренированы до тех пор, пока мы поймем эту очевидную вещь сознательно. Если мы попытаемся понять, что у нас есть руки и ноги, и удивлены этим фактом, тогда будем способны управлять ими подсознательно с наибольшей выразительностью.

Десятилетия тому назад люди были менее отравлены рассудком - их жизни не были похожи на наши, разорванные на клочки всем вокруг нас, радио, телевидением, телефоном, бесчувственными развлечениями, но мы выросли привыкшие к ним. В прошлом люди были свободнее в душах, их нервы были более крепкими, их биение сердца было более нормальным, их дыхание было более глубоким, чем наше, и множество вещей физических и психологических не довлело над ними, как ужасный вес, лежащий на нас, хотя мы не можем чувствовать его.

Когда мы заново побуждаем это чувство наших тел как формы, это даст нам новую и вполне определенную возможность овладеть и управлять своими телами наиболее выразительным путем и, более того, получить вдохновение от своих тел.

Здесь я должен сказать о маленьком моменте - мы вдохновляемся от своего тела, хотя не знаем этого, но наше тело вдохновляет нас, в первую очередь, неверным и ограниченным путем из-за того, что оно является выражением неких наших мыслей о себе самих. Если я полный и у меня большой живот, то я выражаю определенное представление. Если я очень худой и у меня очень тонкая талия, я не могу избавиться от этого представления и все мое воодушевление исходит из этой тонкой талии. Или у меня хорошо развитая грудная клетка, которая дает другую физиологию. Если, к примеру, очень толстый человек говорит: «Я побегу и принесу вам!», конечно же, в этом есть что-то юмористическое.

Поэтому, есть нечто приходящее чисто от наших тел как формы, что вдохновляет нас сознательно или подсознательно. Если наши тела развиты до такой степени, что станут как талия, плечи и ноги, имеющиеся у нас, если мы умеем управлять своим телом до такой степени, что получаем вдохновение от всего тела, тогда получим вдохновение от своего физического тела. Это может звучать странно, что нечто похожее на вдохновение, являющееся очень спиритуальным, может помочь нам, но это правда. Поэтому это предложение исследовать тело как форму является путем в ту же область- творческого процесса и вдохновения.

Упражнение

Явно мы делаем это упражнение лучше. Во-первых, постарайтесь понять, каждый для себя, что ваше тело вертикально. В мире нет другого существа, имеющего такую позицию- животные горизонтальны и даже человекообразные обезьяны связаны угрозой пребывания на земле. Поэтому поймите, что вы - прямоходящие. Далее поймите, что ваша голова похожа на верхушку этой части вашего существа, и что ваша голова круглая. Это единственная круглая часть вашего тела. Потом поймите, что вы касаетесь земли, но не принадлежите ей. Сейчас вспомните тех животных, которые связаны с землей всеми четырьмя конечностями. Корова, например, полностью связана с землей. А мы можем коснуться земли здесь, там, везде. Теперь подвигайтесь и сделайте так, касаясь земли, отталкиваясь от нее. Потом осознайте следующий факт- животное должно использовать все свои четыре конечности. Теперь займите позицию и вообразите, что будучи животным, вы не можете двигать руками. Что это за ужасная

вещь! Как можно выразить себя? Даже голова обращена к земле. Соединить психологию воображаемого животного со своей способностью стоять прямо и иметь свободные руки. Мы обязаны оценить тот факт, что руки- наиболее выразительная часть нашей физической сути. Но мы путаем две вещи, мы путаем свои головы, включая все наиболее тонкие мускулы лица, со своими руками и пытаемся выразить при помощи гримас лица. Это ужасно. Когда мы смеемся на сцене, например, и стараемся показать зубы и т.д., все эти гримасы делаются потому, что мы путаем движение рук и заменяем движения лица. Все эти гримасы появляются из подсознательной путаницы из-за того, что для чего существуют наши руки. Когда держим их в карманах, для нас ничего не остается как делать лицом. Когда научимся пользоваться своими руками, то наши глаза станут более выразительными на сцене и это правильно, потому что вся наша жизнь сконцентрируется в глазах. Мы имеем право излучать глазами.

Иногда считается, что движение руками есть национальная черта - например, на американский вкус, русские, итальянцы, французы слишком жестикулируют руками. Ваш вкус подскажет вам, как пользоваться этой способностью. Способность должна быть, но как обращаться с ней это вопрос, ответ на который вы, как отдельный художник, должны решить для себя сами. Но что неверно, будь вы американцем или иностранцем, держать руки в карманах. После того, как мы осознаем, что эта круглая вещь, наша голова, не должна производить жесты или гримасы, и после того, как осознаем, что наши руки свободны от земли и что мы прямоходящие и касаемся земли, отталкиваясь от нее, тогда мы должны понять еще одну вещь в соответствии с осознанием своего тела как формы, и что в нашей груди есть воображаемый центр, тогда мы обнаружим, что все наши движения на сцене и в жизни станут более свободными, богаче и выразительней. Если мы не лениво делаем самих себя, что всегда является причиной, когда мы не знаем где есть наш центр. Когда я знаю, где сконцентрирован как форма, тогда я продвигаюсь вперед, будучи ведом этим центром. Для каждого из нас есть целое гармоничное физиологическое отношение и это- ключ ко многим способностям.

Чувствовать гармоничное внутреннее означает делать негармоничное намного свободнее и лучше. С одной стороны, если мы негармоничны всегда и пытаемся произвести прекрасное, то всегда не правы. Теперь пройдемся по сути, ведомой этим центром. Почувствуйте центр в груди и увидите, как все тело станет благодарным вам за ее гармонизацию, за то, что так сказать, руки и ноги оказались на своих правильных местах.

Вы обнаружите, что появится как физическое, так и психологическое равновесие и тело ставшее гармоничным, даст нам вдохновение. Сфера вдохновения становится шире, а представления, которые получают творец и актер, будут богаче и интересней, если придут от звучащего гармоничного тела.

Мы можем снова вспомнить толстяка, пытающегося сбегать за чем-то, если проникнем в его воображение и увидим, что он думает о себе, что это совершенно иной мир. Это совершенно отлично от того, что у другого лица с другим телосложением. Его мир отличается от мира любого из нас. У высокого человека, конечно, другой вид воображения, чем у невысокого, но единственный путь - гармонизировать свое тело и затем быть способным представить самого себя полным, невысоким, высоким или тощим.

Конечно, физически полный человек не может представиться и играть тонкого, но если он старается гармонизировать свое тело путем, о котором мы говорили, то может произвести впечатление худого человека. Я думаю, что Пиквик был похож на это, потому что его характер был органичным, но Фальстаф был совершенно другой, потому что вся его психология была вокруг его живота и даже ниже. Центр сэра Эндрю Эггючика был в его носе.

Характеристика

Мы коснемся другой области в нашей системе - характеристики. Мы должны иметь психологию идеального тела, даже если мы не обладаем таковым физическим, тогда мы увидим как это легко и приятно представлять и играть любую телесную характеристику. Таким образом, может быть найдено очень гармоничное. Например, если вы представите, что весь ваш центр в вашем носе, или ваш центр находится позади вас, толстый, тяжелый, круглый, тянущий вас назад. Все ваше тело станет выразительным через ваше внутреннее воображаемое тело.

Теперь походим в ритме марша, вспоминая все, о нем мы упоминали - голова круглой формы, центр в грудной клетке, руки и ноги, начинающиеся из центра, как большие ножницы.

Момент как форма

Следующая область, которую должны исследовать - это движение само по себе как форма. Это также очень важно. Потому что если мы развиваем эту способность исследовать свои движения как формы, тогда снова становимся выразительней, даже если наши руки в карманах! Если вы делаете это с чувством формы, тогда это означает нечто. Для этого упражнения вытяните правую руку и исследуйте процесс как форму. Вы начинаете и вы останавливаете, и что происходит есть форма в движении. Когда мы поймем это чувство, то узнаем, что это значит - понять форму в движении.

Теперь встаньте и испытайте движение как форму, которую вы разделяете и создаете в пространстве, окружающем вас. Сейчас сядьте с тем же чувством формы. Сделайте это тщательно, чтобы далее оно стало свободным, спонтанным и подсознательным. Потом соедините движения рук при вставании и сделайте несколько шагов вперед. Не прекращайте движения без причины или случайно, а решите, когда вы собираетесь прекратить упражнение. Вы можете стать в начале застывшим или отрывисто-быстрым в своем движении, но это пройдет. Сейчас займите определенную позицию и представьте, что она в пространстве, затем уйдите из нее и вообразите, что форма остается в пространстве. Это пробудит чувство формы в вас.

Теперь пожмите руки с чувством формы и скажите: «Здравствуйтесь» или «До свидания». Сейчас три человека встретятся и каждый раз сымпровизируют встречу, приспособившись друг к другу. Вы должны понять форму встречи трех лиц. Вы увидите, что ваша актерская природа становится все более и более удовлетворенной, когда вы делаете упражнение.

Теперь давайте испытаем некоторые абстрактные движения. Один человек примет положение и будет сохранять его. Другой присоединится к нему и займет положение в гармонии с ним. Сейчас другой шаг. Мы должны соединить чувство формы с темой, данной в этом случае музыкой. Мы прослушаем музыку, интуитивно чувствуем тему, и займем позиции в согласии с музыкальной темой и телесными позициями, которые создают и выражают ее. Теперь возьмем такую тему как зависть.

Чувство свободы, легкости

Давайте еще раз поупражняемся с чувством легкости, свободы наиболее простым способом - поднимая руки, которые являются наиболее выразительной вещью в нашей актерской профессии. Сейчас возьмите стул и подвигайте им с чувством легкости. Он потеряет свой вес из-за того, что мы полны чувства легкости. Теперь вся группа возьмет тяжелый стол с чувством легкости и поднимет его так, что он будет качаться не

весомым. Сейчас каждый член группы встанет и скажет «Здравствуйте» всей группе - это будет маленький спектакль для каждого, снова используя чувство легкости. Это хорошо, когда репетируя, иногда отбрасываем все, беря только чувство легкости.

Урок седьмой

Чувство целого (28 ноября 1941г.)

Если актер читает сценарий в своем воображении достаточно часто, то приходит на репетицию со многим новым. Сейчас прочитаем текст нашей сцены громко. Во время чтения текста положитесь на атмосферу и вообразите как бы сыграли, но не делайте этого в действительности. Первая атмосфера хаотична и необдуманна без всякой причины.

Декорации - мизансцены

Декорации пьесы очень часто соотносятся абсолютно абстрактно с **актерами** из-за ошибочной **мысли**, что **наша** профессия где-то одна из путающихся. **Очень** приятно осознать, что кто-то знает декорации также хорошо как свою комнату. Поэтому мы должны хорошо познакомиться с декорациями, прежде всего, ставя некоторые вопросы перед собой. Например, где свет? Вы должны иметь в сознании атмосферу, когда решаете подобные вещи. Мы должны развивать чувство этого. Это совсем не тоже самое, в зависимости от того, где свет. Опять же, когда режиссер ставит мизансцену, это только тогда хорошо, когда актеры свободны импровизировать, в то время как Режиссер дает определенную мизансцену постарайтесь понять, как наша сцена может выглядеть: 1. Хаотичная; 2. Объединенная песней; 3. Интимная.

Сейчас возьмите первые реплики. Те, кто произносит строчки уже находятся на сцене, а другие идут туда. Находящиеся на сцене, должны произносить так, чтобы каждый был слышен, а задача других говорить хаотично, но так, чтобы не отвлекать внимание на других. Все не говорящие персонажи двигаются вокруг беспокойно, нетерпеливо.

Суммирование, резюме первых шагов в постановке пьесы: 1. Декорации должны быть хорошо знакомы актеру во всех отношениях. 2. Прежде всего найти главную атмосферу- в воображении, а затем конкретной импровизацией под предложения режиссера. Когда появятся первые атмосферы, с определенной мизансценой, тогда это станет базой, основой, на которой директор может ставить, а актеры играть с позиций общего понимания. Тогда режиссер не будет деспотом, а актеры рабами. Актеры поймут самое тонкое предложение режиссера, потому что оно исходит из этого понимания.

Чувство целого

Я говорил, что есть три качества, которыми актер должен обладать как постоянным умением. Первое- чувство легкости, свободы, второе- чувство формы, а третье можно назвать чувством целого. Актер должен быть способен охватывать пьесу как единое целое, а внутри маленькие «целое». Если есть слово специального значения, актер должен схватить это слово как единое целое.

Эта особая способность охватывать во времени и пространстве как единое целое является важным со многих точек зрения. Во-первых, если эта способность развита, актер не потеряется среди множества деталей, а они будут органической частью целого. Мы часто видим актеров, способных играть так, что там есть чудесные серии деталей, но это не значит, что приятно смотреть на это, потому что у актера нет способности охватить в целом, внутри которого будет тщательно разработана «вышивка».

Это чувство целого, которое очень приятно, может быть постепенно развито очень простыми способами. Давайте сделайте снова движение- поднять и опустить руки с целью испытать это простое как целое законченное. Это чисто физиологическое. Физиологическое, при помощи которого можно охватить все. Это чудесное чувство «единого» должно быть пробуждено. Если пробудить это чувство, то можно мечтать даже о «целом» - это так совершенно и чудесно.

Сейчас дважды повторить упражнение с руками, затем еще раз и потом пауза, а потом опустите руки и сделайте это как единое целое. Будь это сложной задачей или делом между партнерами, если у вас есть это чувство целого, то надо предложить наиболее правильное время. Это наилучшее вдохновение для многого: ритма, чувства времени, значения- все станет ясным.

Подготовка и поддержка Упражнение

Сядьте, встаньте, смените место, потом сядьте снова и познать на опыте как целое. Вам встретится много тревожащего, но постарайтесь преодолеть их с чувством этого чувства «единого».

Упражнение.

Спросите своего партнера «Сколько времени?», партнер дает вам ответ, но оба должны иметь чувство целого.

Сейчас вы увидите, что это чувство целого невозможно без подготовки и поддержки, и оно становится таким приятным для нас и для зрителей. Это то внутреннее, что мы не можем показать, но можем познать - это то, в чем нуждаются и чего хотят зрители.

Теперь повторите упражнение, спрашивая другого о времени, но оба должны познать подготовку и поддержку вместе. Это прекрасное общее дело.

Теперь сделайте две разные вещи как волны, но есть одно обстоятельство. Сначала подготовка, потом задайте вопрос: «Сколько времени?», потом закрепите. Затем начните другую волну с произнесением «Давайте пойдём». Затем идите и закрепите. Все одно целое.

Ансамбль или контакт

Мы использовать чувство целого главным образом с нашими партнерами на сцене, поэтому оно относится к очень тонкому общему пониманию и ощущению своих партнеров. Есть другие упражнения, готовящие нас к этому тонкому чувству ансамбля или контакта.

Упражнение

Сядьте в круг, чтобы видеть друг друга. Чтобы чувствовать друг друга, недостаточно только видеть или слышать другого человека. Мы должны иметь другой воображаемый орган и должны пробудить его в себе. В этом упражнении мы должны, не договариваясь заранее, встать одновременно.

Внешний и внутренний уровни актерской игры

Послушайте и взгляните друг на друга и положитесь на третье, чем является высоко развитая чувствительность. Это то, что мы действительно используем в актерской игре, но только руками и голосом, без чего-либо еще. Это одно из того, что мы должны развивать. Мир становится больше для нас и есть много новых уровней актерской игры, и зрители будут очарованы, если будут по крайней мере, два уровня : один физический и внешний, а другой этот внутренний, который мы только что познали.

Урок восьмой

Роль режиссера (1 декабря 1941г.)

Способы подхода к пьесе

Чтобы продолжить наш набросок, мы должны исследовать другую область, которая введет нас в следующие серии репетиций. Есть один очень интересный процесс в людях, а особенно, в актерах, которую можно использовать не только в подготовке роли, но с таким же успехом и режиссером также. Мне- кажется, что это значительно упрощает процесс поиска роли, с одной стороны, а с другой, как передать актерам замыслы режиссера без болтовни и философствования.

Это часто случается и было особенно присуще Московскому художественному театру. Мы сидели за столом месяцами и месяцами, говоря о своих ролях и персонажах и становились очень умными и знающими о пьесе, но никто не мог начать играть! Потом приходил наиболее трудный момент, наиболее трудный период, когда мы прекращали разговоры и начинали работать, и видели, что ничего не появилось из нашего анализирования роли и пьесы. Наш интеллектуальный подход всегда убивал желание и способность играть, пока не пройдут несколько трудных дней, пока мы вспомним, что мы- актеры.

Но есть способы подхода к пьесе и роли без достаточно долгих разговоров. Для первоначальной части работы это определено хорошо; я испытал это и это будет успешно, но как долго это может сохраняться во время процесса репетирования - это другой вопрос. Суть в следующем. Мы можем легко вообразить это, закрыв один глаз, так сказать, но что увидим? Мы увидим, что обязаны делать две вещи на сцене и это включает все в целом в актерской игре. Одна в том, что мы всегда должны делать что- то, будь это движение или разговор видимые или, имея цель, что значит, что мы продвигаемся к цели внутренне. В том или ином случае это всегда движение- видимое или невидимое. Вторая часть этого всеохватывающего - как делать это. Если мы действительно пытаемся, в начальном периоде своей работы, осознать роль или пьесу с точки зрения «что» сделано и «как» это сделано, тогда у нас будет все.

Желание прежде чем действия и особенности, прежде чем Чувства

Если, к примеру, я попрошу вас взять стул и поставить его в определенное место, что делается или «что» я делаю. Сейчас вопрос в том, «как» я делаю? Все воображимые «как» могут быть поняты как особенности моего действия, моего исполнения. Я могу

сделать с особенностью «заботы», и что это, как не действие? Простое, но законченное действие. Я делаю нечто с определенной особенностью, характерной чертой; Вы можете сказать себе, например, нет чувств, нет философии, нет психологии и чего-нибудь подобного, только выбранное дело с выбранными особенностями. Результатом будет то, что пробудите самое дорогое в актерской профессии - ваши чувства. Вы не сможете передвинуть стул с особенностью «заботы», если не пробудите что-то внутри себя. Вы можете делать все, со всеми особенностями, отличительными чертами. Какое бы название вы не хотели бы дать этому, это всегда становится особенностью. Это важный ключ к актерской игре, а с ним все становится простым.

Возьмем пример с Гамлетом и Горацио на крепостной башне, ждущих появления призрака. Что делает Гамлет? Он сосредотачивает свое внимание на одном. Он может проектировать свое существование с качеством «беспокойства» и сразу же появится нечто - первый камень, на котором можно основывать другие вещи. Режиссер может сказать вам соединить два качества- «беспокойства» и горячности», например. Все становится возможным. Вы можете прийти к все более сложному, и с актерской точки зрения в результате можно подготовить роль очень быстро. И действительно подготовить, а не просто пустые клише, что всегда сопровождают нас.

Во-вторых, простое действие, простое качество задевают всю нашу внутреннюю жизнь, так как мы наших чувств вначале не касаемся, чтобы найти свои чувства, мы не рвем свои души на части, и которые не могут быть найдены таким путем. Когда актер не может найти свои чувства, например, передать любовь к ребенку, если он говорит режиссеру, что никогда не имел детей, режиссер может ответить ему, что любой может дать качество исполнения и любви к своим действиям.

Одновременно мы исполняем действие по перемещению стула с качеством «внимания». Ни один из них не является результатом. Они- только трамплин для пробуждения двух важных вещей, которые актеры всегда должны использовать в самую полную меру- свое желание или действие и свои чувства, а для будущих чувств мы должны выбрать как делать или качество.

Предполагаете ли вы выбор одного из монологов Гамлета? Приходит ли качество из того, что вы делаете?

В действительности это одно. Что вы делаете и особенность, с которой делаете есть действительно одно и то же, с чем вы согласны. Действие никогда не диктует качество, ни качество действие- это соединенное.

Возьмите монолог Гамлета: «А теперь я одинок». Как он мстит за смерть своего отца окрашено определенными чувствами. Его действие- мстить за смерть своего отца; но с определенными особенностями или «как».

Моей целью было упростить даже наиболее законченные вещи и поэтому я говорил о действии как жесте.

В реплике Джульетты: «Ромео, Ромео, почему ты?» назовем ее действие как. пронзить расстояние, найти его, и ее особенность- одно из «сильных желаний». Будет ли ее действие сказать кому-либо с особенностью «сильного желания», на вершине которого можно добавить все другое?

Правильно. Но сейчас давайте дополним нечто. Если мы описываем чем является наше действие, то описываем наше действие разговором о нем. Если тоже самое есть правда с особенностями, тогда мы возвращаемся к Московскому художественному театру и разговорам без конца! Поэтому всем полным делом Джульетты есть быть найденной нами на ощупь, и мы не нуждаемся ни в чем, кроме таланта актрисы. Когда актриса говорит: «Я иду на ощупь» до того как узнает все действия, тогда такие сложные действия, как Джульетты, должны быть упрощены до степени, когда она

может показать это простыми физическими жестами- руками и телом- тогда мы находимся на правильном пути.

Ничего не может быть проще или более привлекательным для нас как актеров. Поэтому Джульетта в этот момент «идет на ощупь», но с каким качеством? С качеством «страстного желания». Теперь сделайте подобный жест, но с качеством "страстного желания» в пальцах, кистях, руках и теле. Когда у вас есть любая физиология, которую вы выбрали, и решили повернуть ее в простой физический жест с определенным качеством, тогда у вас есть основание для развития своей роли, а также побуждения своей собственной эмоциональной жизни и волевых импульсов. Ваше творческое воображение и все добавится к этому до вашего воодушевления, когда все идет и вы просто играете.

Атмосфера

Я несколько раз задавал вам вопрос об атмосфере. Я видел очень хороших актеров, ушедших к плохому, что мне хотелось бы назвать игривым настроением, что играет результат настроения. Десять или двадцать минут мы не видим, что актер играет. Мы только видим, что он излучает определенное настроение. Многие хорошие актеры подпадают под это из-за недостатка действия. Как можно избежать этого?

Прежде всего я должен ответить, что во всей системе, которую мы изучаем, вы не найдете единого места, где мы апеллируем к чувствам, потому что это наиболее опасная, вероломная, ненадежная область. Как только мы попытаемся обратиться к чувствам, мы выйдем из-под контроля. Мы потеряем свое действие и запутаемся в настроении, и начнем лгать все больше и больше. Все моменты о которых мы говорили- только пути к чувствам, но мы никогда прямо не апеллируем к этим чувствам самим по себе. Я пытаюсь объяснить, что мы должны объяснить, что мы должны воображать атмосферу вокруг себя, наполненной определенными обстоятельствами. Это спасает нас от давления чувств. К примеру, если мы представим атмосферу кафедрального собора, воздуха, полного благоговения- конечно же, наши чувства будут реагировать на это.

Я не верю, что атмосферу можно охарактеризовать. Она приходит из связи с объектом или лицом. Например, отношение этого класса с Михаилом Чеховым есть атмосфера. Это атмосфера уже изменилась и мое отношение совершенно отлично от отношения кого-либо еще в классе- оно стало персональным, личным, индивидуальным.

По моему мнению атмосфера есть чувство, получаемое кем-либо, которое всецело индивидуальное приспособление к, так сказать, лунному свету, или саду, балкону и т.д. У вас не будет точно такого же чувства, если бы не были днем на пляже. Если вы используете атмосферу с действием, тогда не сможете быть влечены настроением. У вас есть действие, которое не будет статичным и вы выражаете в действии себя. Например, у каждого из нас своя реакция на ночь, но она не одинакова.

Я думаю, что мы путаем две вещи: игру и наши собственные чувства. Если нам задают ситуацию и атмосферу и мы решаем, что собираемся делать для создания атмосферы «благоговения», то то, что я чувствую- неважно; я должен только работать на атмосферу.

Означает ли это, что у вас нет вашей личной реакции, отношения? Где

Чего можем мы достигнуть из обобщенной атмосферы лучше, чем из обычного персонажа, его. обычных реакций? Вы говорите, например, что

существует главная общая атмосфера таверны в лунном свете. Что мы можем получить от этого, что отлично от индивидуальной реакции?

Атмосфера, в том случае, о котором мы говорили, должна быть воображаемая как вещь объективная.

Прежде всего, мы должны забыть самих себя. Испытываем ли мы лично благоговение, имеющееся от пьесы, в которой имеет место этот момент. Разные характеры приходят в этот кафедральный собор: один испытывает благоговение, другой равнодушен, в то время как третий становится циничным, так сказать. Это тема пьесы - циничный характер в атмосфере благоговения- иначе говоря , цинизм не означал бы ничего.

Не означает ли это, что вы берете клише, когда говорите, что кафедральный собор есть нечто, что внушает благоговение или лунный свет - романтику?

Можно привести много примеров. Если возьмем кафедральный собор на сцене, атмосфера будет зависеть от пьесы и что будет дальше. Вспомните «Убийство в кафедральном соборе» и ее атмосферу. Я использовал собор и катастрофу на улице просто как примеры, но в нашем понимании нет клише, штампов. Мы должны понять, что пытаемся ли отождествить атмосферу в ежедневной жизни или пьесе, мы должны искать ее в жизненной ситуации или пьесе совершенно объективно.

Сейчас представьте кафедральный собор с атмосферой благоговения. Становлюсь я циничным или полон благоговения- это мое личное дело, но так как я играю роль в пьесе, в которой режиссер хочет атмосферу благоговения, я должен представить ее, потому что я занят в пьесе. Даже если у меня циничный характер, тем не менее я должен вообразить ее, потому что в противном случае я не знаю, что делать в пьесе.

Должен ли актер создавать атмосферу как любую обычную роль?

Скажем, что мы решили создать атмосферу благоговения, которое написано в пьесе. Мы должны сделать это посредством воображения пространства вокруг нас, наполненного этой атмосферой. Тогда случится чувственное обстоятельство. Более того, вы вырастаете в вашей роли, лучше будете реагировать на эту атмосферу, как персонаж, и тогда поймем именно то, что хочет автор. Он соединяет так много характеров в одной атмосфере сцены, акта или всей пьесы. Так или иначе вы как персонаж циничны к атмосфере благоговения или симпатизируете ей, вы должны допустить это, в противном случае вы будете вне стиля пьесы или не будете относиться к сцене.

Предложим, вы - циничный персонаж, а режиссер сказал вам, что атмосфера благоговения, что происходит с вашей ролью?

Я реагирую, как реагировал бы персонаж, но для того, чтобы реагировать на что- либо, должно быть нечто, на что нужно реагировать. Если для меня нет атмосферы благоговения, потому что у меня циничная роль, тогда я не участвую в пьесе. Тогда я расскажу вам какова последовательность работы.

Вы имеете в виду, что атмосфера создана пьесой и что это является следствием пьесы?

Последовательность работы: атмосфера - жест с характерными чертами- искусство создания характеров

Мне хотелось бы посоветовать, чтобы мы пропустили вопрос, откуда приходит атмосфера, потому что это уведет нас к психологическому анализу, что не принесет нам

никакой пользы. Ваша актерская интуиция допускает, к примеру, атмосферу очень грязной таверны на сцене. В наших актерских душах есть способы интуитивно понять атмосферу, а также мы обладаем способами вообразить эту окружающую нас атмосферу, и это все, в чем мы нуждаемся. Одновременно мы должны делать жесты с характерными чертами и обладать искусством создания характеров. Итак, таков порядок: 1. Атмосфера; 2. Жест с характерными чертами; 3. Искусство создания характеров - и вся комбинация здесь в самом простом виде.

Конечно, есть даже более простой путь, который использует штампы, но мы отказываемся от этого, потому что штампы скорее закрывают актерскую душу, чем открывают ее. Но чтобы найти путь к этому яркому, живому и оригинальному, мы должны сделать нечто: мы должны пожертвовать своей энергией.

Есть два пути: один развит в Московском художественном театре до высочайшей степени - это анализ. Конечно, они хорошо играли в течение долгого времени, но такой анализ был почти болезнью. Другой путь - это путь, о котором мы говорим - упростить без потери чего-либо. Делать жест, используя все - наше желание. Обращаясь к характерным чертам, мы пробуждаем свои чувства. Создавая атмосферу, мы окутываем пьесу в то, что является душой пьесы и этим создаем новый искусный подход к пьесе. Актеры будут много свободней в самовыражении, чем находясь под прессом штампов или быть проникнутыми провинциальными размышлениями, которые умны, но вредны для актерской игры. .

Атмосфера есть нечто, что более относится к пьесе или сцене, а персональная реакция персонажа относится к персонажу в пьесе. Персонаж, который не создает атмосферу или не реагирует на инородное тело в пьесе. Например, давайте скажем, что должны создать атмосферу страха и прореагируем на нее персонально. Вы можете сказать режиссеру, что вы не боитесь, а у вас есть право создать так, как частному лицу, когда вы не играете на сцене, но с тех пор, как вы - актер, боитесь ли вы или нет как индивидуум, это не имеет никакой связи с нашей профессией. Как актеры мы должны создавать страх вокруг себя, чтобы смочь сыграть пьесу. Итак, в то самое время, когда мы играем, мы должны жертвовать своей собственной индивидуальностью.

Трансформированные чувства

В этой связи я упоминал нечто в нашем первом разговоре и сейчас напомним вам об этом. Мы могли сказать, что когда мы чувствуем что-либо на сцене - это есть наше собственное чувство, и что никто не дает его нам. Но это совершенно не так. Конечно, мы чувствуем, но есть две совершенно разные области, где есть два разных вида чувств. В одной области есть чувства, пробуждаемые нами «смертью дедушки», о чем мы говорили. Боль от смерти вашего дедушки может быть еще свежей, но это личное и вы не можете играть ее. Конечно, это могло бы помочь вам, если бы вы играли начальную роль. Но есть и другая область чувств, которая исходит от определенной подсознательной сферы нашей жизни, и они приходят совершенно трансформированными.

Через наше подсознание мы испытываем все чувства. Поэтому если мы попытаемся обратиться к свежему чувству, которое мы проживаем сейчас, это может быть опасным даже для наших физических нервов. Но если мы обращаемся к трансформированным чувствам, прошедшим через сложный процесс, тогда они не могут нанести нам вреда, потому что эти чувства в нас и являются нами.

Когда мы осознаем, что играем хорошо, мы удивляемся нашей собственной игре - мы могли бы спросить, откуда я знаю это? Я никогда не испытывал подобного прежде. Реакция на атмосферы означает реагировать на нее. Персонально, лично мы имеем право сказать, что у меня нет взаимодействия, реакции на атмосферу благоговения в

кафедральном соборе, но так как мы - актеры, то должны иметь это. К примеру, если я - циничный человек, я останусь таковым, часто нарочно, потому что в своей ежедневной индивидуальности мы как стул негибки, жестки, неэластичны. В нашей творческой индивидуальности присутствуют обе возможности. Там существует безграничное, потому что в своем творческом духе мы способны соединять такие вещи, о соединении которых мы не можем даже подумать в своей повседневной жизни. Например, скажем, что я - религиозный человек и атеист - трудно представить такого человека, но в этой другой области они существуют оба. Неопишуемая красота вне времени и пространства, все вместе в области трансформированных чувств.

Чем отличаются они от штампа?

Я думаю, что мы можем представить штампы как следующее: штампы существуют в личной чувственной жизни, а не в трансформированных чувствах, где нет штампов, потому что там полная свобода. Штампы необходимы из-за того, что мы - очень ограниченные люди, поэтому мы обращаемся к ним как наиболее легкому пути, но так как мы можем проникнуть в область трансформированных чувств, но мы не нуждаемся в них. Конечно, когда вы говорите о религиозном человеке или атеисте, если будете считаться со своим интеллектуальным пониманием их, то увидите, что это - штамп.

Наш интеллект есть серия тонких неуловимых и грубых голых штампов, но в нашей творческой душе есть понятие трансформированных преображенных воображений, преображенных чувств и волевых импульсов. С тех пор, когда они были трансформированы и мы нашли подход к ним, и весь метод, как я понимаю - это способ открыть дверь в этот мир трансформированного - тогда нет нужды в штампах. Конечно, наше тело будет бороться с нами за использование штампов, которые сидят в нас тут и там, но мы обязаны последовательно бороться за свободу от них.

Это должно быть длительный процесс сопротивляться штампам, которые всегда постоянны, зафиксированы и жестки, негибки.

Да, жест - всегда длительный процесс. Клише, штампы - всегда негибки, несмотря на то, что другая сфера - один из бесконечных длительных процессов. Под трансформированным я имею в виду трансформированное в нашей жизни. Например, у вас есть нечто испытанное и вы рады этому. Но еще не трансформировано, и вы идете спать и, возможно, забыли это. Потом вдруг вы, как личность находите новые возможности в себе. Откуда они появляются? Они появляются от этого счастья, от этой радости.

Это трансформировалось оттого, что эмоция отлична от того, что было до этого?

Два состояния сознания

Это изменяется, когда становится не вольным. Этот процесс не зависит от нас. В каждый момент что-то исчезает и изменяется. Это трансформирует чувство, которое мы сделали объективным об этом - мы свободны от этого. Когда я мучаюсь от чего-то или кого-то, я не объективен к этому - это я, я, я. Когда я забываю об этом, та же боль становится богаче и я объективен к этому. Я могу использовать это в своей роли. Действительно хороший актер должен играть полнее и законченно, смеясь и плача и в то же время быть так объективным, что можете полностью видеть, что делает ваша сестра в первом ряду. Это есть настоящая свобода на сцене.

Когда мы одержимы ролью и почти убиваем своих партнеров и крушим стулья и т.д., то это не искусство, а истерика. Одно время мы в России думали, что если мы играем, то должны забывать обо всем прочем. Конечно же, это неверно. Тогда

некоторые из наших актеров дошли до такой точки, где обнаружили, что настоящая игра была когда можно играть и быть переполненным чувствами, и еще быть способным подшучивать над своими партнерами - два сознания.

Искусство создания характеров

Я хочу спросить об искусстве создания характеров и где найти обстоятельства и средства для этого. Когда вы ищете материал для этого, пытаетесь ли вы использовать что-то от людей, которых хорошо знаете?

Конечно, вы можете использовать людей вокруг себя как подставку, но лучше будет, если сможете использовать собственное воображение и тогда получите предложения - серии подсказок, из которых можно выбрать или объединить их, или скомбинируете их, а одновременно можете наблюдать за своими друзьями или врагами и выбрать из их характеристик.

Я пытался отобрать характерные черты человека, которого знаю, в связи с персонажем, но то, что я получил, были мои собственные чувства к этому человеку. Это были характерные черты желание которое мне не нравилось, но я почувствовал, что было правильным использовать в создании характера и в психологическом жесте персонажа, но я не мог освободиться от своего личного отношения к человеку.

Это - только вопрос развития той объективности, о которой я говорил, но она придет после обращения к определенным способам. Вы станете более объективным к этому, а, с другой стороны, сила концентрации приведет вас к свободе от личных - чувств. Потом наступит момент, когда ваше личное отношение станет менее значимым и не будет тревожить вас. *Вы говорите о трансформации, имеющей место долгое время спустя после того, что случилось. Когда вы играете роль, совершенно чуждую вам, вы должны описать ее концепцию и картину роли в пьесе, например. К примеру, была пьеса под названием «Мулат», предпосылкой которой было, что мальчик был мулатом, но восстал против этого. Однажды молодой человек из Техаса сыграл роль с огромными расовыми предрассудками - образ действия мог быть мотивирован и так, и эдак - но вместо того, чтобы подчиниться авторскому замыслу, актер сыграл свое собственное понимание его и разрушил пьесу, но сыграл очень хорошо.*

Творческая индивидуальность - возвышенная индивидуальность

Эта интересная проблема, потому что это именно проблема нашей творческой индивидуальности. Наша творческая индивидуальность имеет определенное мировоззрение, и это мировоззрение - если это является творческой индивидуальностью, а не нашими собственными политическими убеждениями, если это - голос вашей творческой индивидуальности, тогда это - наиболее ценное, ваше личное понимание.

Возможно, приведенный вами пример - не самый лучший пример творческой индивидуальности, но, к примеру, если актер становится абсолютно объективным, теоретически может казаться, что эта объективность возрастает до самой высокой степени, но теряет индивидуальную точку зрения. Но правда совершенно в противоположном, потому что это мир творческой души, абсолютно отличающейся от нашего обычного понимания человеческого существа. Следовательно, мы как художники, более объективны, более свободно, как индивидуальности должны

интерпретировать характеры тем или иным путем. Чем менее мы объективны, более скованы в своих повседневных чувствах, тем менее способна говорить наша творческая индивидуальность.

Из этой ошибки в подходе к пьесе, роли, из-за исключительно личных- волевых импульсов или мыслей появляется мысль, что Я должен поставить «Гамлета» Шекспира- я не могу иметь никакой идеи о его Гамлете, а только мое понимание этого. Обладать этим - только то, что хочет видеть публика, во всяком случае. Потому что мы высоко ценим старых мастеров, не за голубой или зеленый цвет, не за фигуры, а потому что мы видим в Рафаэле то, чего не можем найти в Рембрандте.

Сотрудничество автора, актера и режиссера

Поддерживает ли актер эту связь в отношении пьесы? Если так, то где полезен автор?

Это сочетание Бернард Шоу - автор, у которого не было понятия о театре. Он думал, что он единственный существует во всем мире, и если он вообразил и написал линию в определенном направлении, то только это направление должно быть. Но достаточно странно, что он всегда мешал режиссуре, а делал такие вещи! Это так бестактно с точки зрения театра. У Шоу было одно понимание своей пьесы, у актера - другое, а у режиссера- третье. В сфере творческого театра не может быть того, что не могло бы перетечь в другое. Например, если бы Бернард Шоу и актер соединили свое воображение, Бернард Шоу был бы благодарен актеру, потому что смог объяснить нечто ему. Точно тоже и с актером. Если актер открыт Бернарду Шоу, он получит от него так много вдохновляющих идей, а спектакль станет интерпретацией Бернарда Шоу плюс актерской интерпретацией. Но будет неправильно, если один подчинит другого.

Если актер действительно использует высшую индивидуальность, творческую индивидуальность, тогда он будет нуждаться в авторе и в то время как соглашается с ним, трансформирует его. Конечно, мы все ограничены своими рациональными чертами характера, очень влияющих на нашу актерскую игру, но всегда есть более высокие точки зрения и высший уровень это в меньшей степени, связано ограничением рациональных черт характера.

Несколько дней назад мы говорили о жестах, которые делают иностранцы. Но если я играю англичанина, я должен использовать английскую манеру жестикуляции руками. Я должен прекратить быть русским и стать свободным, чтобы играть как англичанин. Но как достигнуть этой точки? Я должен вообразить пьесу задолго, чтобы иметь достаточно времени иметь избавление от своей русской реакции. Это вовсе не вопрос замены этой ненависти на другой ее вид, например. Я должен смотреть на свой персонаж в своем воображении так долго, чтобы он стал очищенным и более художественным через процесс воображения, что есть искусство. Тогда придет момент, когда вы освободитесь от всего, что вы должны взять снизу, и все придет из других источников и вы увидите, что это - объективная правда. Например, вы поймете этот вид объективной ненависти. Опять мы должны обратиться к этой области трансформированного.

Вот почему вы говорите, что актер должен быть особым типом человека, который может чувствовать эти разные вещи.

Каждый актер знает, что существует некий разный способ познания, чем обычный способ. Он должен быть развит так, чтобы стал для актера более важным, чем обычный.

Урок девятый

Психологический жест (5 декабря 1941г.)

Жест- действие- движение

Мы должны окунуться в вопрос жеста, чтобы покончить с этим. Я собираюсь снова объяснить, что я имею в виду под возможностью интерпретации всего, что происходит на сцене во время репетиции, как жест, или действие, или движение. Какой бы термин мы хотели бы использовать? Под выражением жеста, возможно, мы поймем все, о чем я хочу рассказать вам. Все может быть превращено в жест в актерской профессии. Мне кажется, что это - наиболее простой путь подхода к пьесе и к природе актера. Одним выстрелом подстрелим двух птиц. *Психологический жест*

Если мы попытаемся вообразить и увидеть, что человеческий язык создал для описания определенных физиологических состояний, то увидим, что то, что мы считаем психологическим состоянием разума или человеческой души, не имеет ничего общего с жестом - на самом деле описано в человеческом языке как жест. Например, мы говорим: «Делать вывод». Это - конкретный жест выведения. В действительности язык не оправдывает все жесты, которая человеческая душа делает в делании вывода.

Мы должны быть достаточно смелыми, чтобы представить и сделать даже физически жест выведения чего-либо способом, каким мы делаем вывод. Далее, если мы способны протянуть руки через пространство вверх, так сказать, тогда в этом жесте мы поймем много больше о человеческой психологии и актерской игре, чем мы могли бы подумать. Это характерная черта человеческой психологии. Если это жест обрисовывающий и мы можем использовать любую характерную черту представьте персонаж в пьесе, делающий вывод. Мы можем репетировать процесс вывода через выбор жеста- так сказать жест похож на это, а характерная черта - «глубокомысленна». Или мы можем сделать вывод «лицемерно». Жест расскажет мне намного больше о психологии персонажа, чем если бы сидел и думал о том, как персонаж делает свой вывод. Конечно, я не имею в виду, что мы должны играть этот подготовительный жест. Это способы подхода к сцене, к персонажу, к пьесе, и это легче, чем любой другой способ.

Возьмем другой пример «разбить чьи-то мысли», - мы должны только найти способ прервать, имеющийся в психологии человека. Они могут быть прерваны разными способами, с разными особенностями - все возможно. Или возьмем «копаться в проблеме». Мы можем достичь такой точки, где все эти жесты станут очевидны актерскому разуму и душе. Затем актер увидит, что с какой-либо стороны он не подошел бы к проблеме подготовки к своей, роли, все в нем побуждает его сделать подготовительный жест, и в этом случае может быть использована атмосфера.

К примеру, атмосфера «спокойного ожидания» может быть исследована как жест. Поэтому атмосфера есть всегда жест. Возьмем другую атмосферу - наше знаменитое церковное «благоговение». Можем ли мы не иметь жеста для «благоговения»? Вы не найдете никакой атмосферы, которая не могла бы быть переложена на актерский язык. Который есть жест. Мы обладаем жестами во всей человеческой психологии. У нас есть атмосфера как жест.

Цель также может быть жестом. Цель есть нечто, чего мы хотим достигнуть или выполнить, а наиболее легкий путь к познанию - через жест. Например, у меня есть цель «Я хочу убедить вас, что это так». Это совершенно ясно умственно, но для актера убедить - ничего не значит умозрительно. Но жесты - абсолютно свободное поле для выражения этого, и здесь есть бесконечное разнообразие жестов. Мы можем взять лучеиспускание как другой момент. Я могу испускать свое восхищение любым количеством способов.

Мы можем взять любой момент в методике и превратить в жест. Во время репетиции мы должны поворачивать ее к психологическому жесту, используя все свое тело. Для чего? Когда мы хотим жить или когда живем полной жизнью, мы не можем делать этого как человеческие существа без как-то действующего всего своего тела. Если я искренне умоляю кого-либо сделать что-то - двигаюсь ли я или нет - в душе я могу только действительно полностью, если я следую и познаю, когда все мое тело и существо такое, как если позволено потоками, текущими во мне, поэтому каждая сфера в моем теле закончена, полна. Тогда это то, что мы можем назвать полностью живым и законченным.

Жизнь и смерть в театре

Это не значит, что я должен делать жесты очевидно, но потоки должны быть там, если умоляю кого-либо так полно. Иначе я буду искаленным человеческим существом, что действительно актуально для всего человечества в настоящее время. Даже иностранцы, много жестикулирующие и двигающие телами, наполовину мертвы. В современном театре, всходя на сцену, мы приносим с собой эту смерть. Это верно везде, во всех странах. Мы не только приносим смерть на сцену, но пытаюсь избежать использования всего своего существа, мы становимся еще более мертвыми, потому что думаем, что сценическое тело говорит авторскими словами и имеет красные пятна на щеках. Поэтому мы убиваем остаток своих возможностей.

Конечно, я говорю в общем, потому что есть много актеров в разных странах, которые не убивают, а усиливают свою жизнь на сцене. Но значение театра снизилось из-за утери своей жизни. Наша задача - снова отыскать эту жизнь, потому что то, в чем нуждается театр - не пониженный тонус жизни, а повышенный. Инструмент, на котором мы играем перед зрителями - мы сами, поэтому мы не можем усилить свою жизнь как актера по-другому, кроме как самих в себе. Поэтому жест, занимающий все тело и существо - путь к усилению такой жизни, может быть, после долгого времени занятий, пока наша природа не начнет отвечать на это.

Усилить свою собственную жизнь на сцене означает быть способным видеть все в написанных словах, в событиях вокруг себя и в своей собственной психологии - в жестах, в жестах и еще раз в жестах, но не состояниях ума. В театре это очень опасная штука, потому что состояние ума в театре зафиксированная, мертвая, неподвижная психология. Но состояние ума, которое мы должны понять - есть то, в котором продолжается внутреннее движение и не должно быть понято как зафиксированное, а как невидимый психологический процесс, идущий по определенному пути. «Я в состоянии горя» - что значит сделать определенный жест, хотя оно названо состоянием. Это может быть испытано - я могу быть печальным, скорбным посредством одного физиологического жеста или другого. Я могу сделать этот жест физически или иначе, когда играю. Зрители воспримут это лучше, чем если бы мы вообразили самих себя в состоянии памяти, зафиксированном и застывшем.

Искусство создания характеров - язык жестов

К примеру, если возьмем искусство создания характеров, то увидим, что каждый характер, как бы сложен он ни был, также является жестом. Скажем, к примеру, что у Дон Кихота продолженный жест одного тела. Поэтому из-за этого жеста актер получает индивидуальную характеристику, а другой жест будет другим для каждого актера из-за индивидуальности. Возьмем Гамлета и представим, что этот жест- мое внутреннее создание характера. Жест для Горацио совершенно иной, также с жестом для Клавдия, который всегда лежит в трудном способе, но не претендует на быть открытым, а это даст нам другой жест.

Как режиссеры мы можем представить всю сцену как один жест. Мы можем договориться насчет жеста с группой актеров, занятых в сцене и сделать ее в соответствии с всеохватывающим жестом, который руководит и вдохновляет их. Например, в «Мышеловке», сцене в «Гамлете» мы можем сделать определенный жест, в котором вся подготовка и характерные черты достигнут определенного результата и будут обдуманы. Если актерам понравится этот психологический жест, у них сразу же появится чисто актерский подход и понимание этой или любой сцены. Это будет не философский или психологический подход, а актерский, будет ли жест сделан внутренне или внешне. Поэтому самое лучшее, что может быть у нас, актеров- это язык жестов.

Если спросите меня, так ли проста сцена «Мышеловки», я бы ответил, что в начале она должна быть проста, иначе будем вынуждены плутать в лабиринте интеллектуальной интерпретации- тогда потеряемся. Великие актеры, с которыми я встречался в своей жизни, терялись от анализа своих ролей. Они теряли свое время и энергию и чувствовали отвращение к роли до того, как начинали играть, потому что не знали что есть возможность постижения самой сложной роли самыми простыми средствами жеста.

В начале это может показаться сложным, но когда постигнем этот жест и начнем любить его, испытаем его, используем его, то увидим, что этот жест похож на организатора, привлекающий так многое более сложного вида через нашу психологию. Они будут нашим личным, но то, что написано о роли - это не важно, важно знать, что чувствует актер. Это принцип важный для всех актеров.'

Если мы делаем все эти жесты, тогда мы собираем, как менеджер, все большие и маленькие частицы, приходящие к нам, потому что мы заняты. Здесь опять другой психологический обман. Наше сознание занято этими жестами, поэтому наш талант свободен до такой степени, что не будет относиться к молчанию, а заговорит сразу же как только разберемся с этим и освоим. Талант может показать, сделать, продемонстрировать, производить. Когда делаешь жест много раз, то неожиданно видишь нечто. Это должно приходить изнутри. Вот и весь секрет. Это не может появиться в нас от чтения книг и критических статей либо пользуясь своей интеллектуальной способностью анализировать вещи, которые не могут быть подвергнуты анализу.

Когда актер получает роль, если он добросовестный, то он начинает с ее анализа. Это большая иллюзия. Наше искусство совершенно противоположное - это синтез. Это процесс синтеза, а не анализа. Что мы должны анализировать? Что у нас в душах, в нашем творческом воображении? Там нечего анализировать или вскрывать. Это большая иллюзия актеров. Надеющихся сделать свою работу легче. Это неверный путь. Правильный путь, как понимаю это я, заключается в синтезе всего, что наши души, наше сверхсознание, наша творческая индивидуальность - назовите, как хотите, - могут подсказать нам, будучи под влиянием чего-либо, абсолютно интуитивно созданного, как простой и первый звонок, в который мы звоним, и это - жест.

Это первый знак, посылаемый мною твоей творческой индивидуальности, в производстве этого жеста я выжидаю и приходит синтез - все, в чем нуждается мой талант, приходит само по себе из этого простого жеста. Если мы достаточно упорны и хотим сэкономить время, хотим принадлежать к актерам, а не ученым, тогда жест дает нам так много, что весь характер Дон Кихота, включая его речь, ее внутреннюю характеристику и т.д. предстанут перед глазами, воображением, нашим внутренним оком и в нашей внутренней эмоциональной жизни. Оно само захватит волю, желание, творчество. Наше дело сделать только посыл «Я хочу», и придет ответ, и появится Дон Кихот. Когда вы готовы, то можете использовать все.

Возможно, это звучит эгоистически, но на самом деле это не так. Мы должны быть открыты всем впечатлениям, посещающих нас во время репетиций. Мы должны быть открыты так, что если у меня жест Дон Кихота, я должен приспособить себя к своему партнеру, играющему Санчо Панса, не обдумывая. А включая все впечатления вокруг себя в своем подсознании. Я смотрю на своих партнеров, как будто вижу их в своих мечтах, и если Санчо Панса делает что-то, обращенное ко мне, я сразу же найду правильную реакцию. Поэтому это не изолированная работа, и не может быть таковой. Когда я упоминал, что когда роль готова, мы не можем использовать все вокруг себя для характера персонажа, то тот же процесс имеет место в действительности не только с самого начала, когда вы впервые взяли за роль, но он начинается задолго до того, как собрались играть роль. Ваша природа актера вбирает так много из всего богатства внешнего мира -...и когда вы встречаетесь со своими партнерами, это не усиливает вашу связь, возможно, только очевидно, чем прежде.

Когда мы проделываем такие жесты, то убиваем свою окоченелость, внутреннюю неподвижность. Например, мы берем текст и найдем веселую модуляцию голоса, тогда мы станем ужасно неподвижны, но в момент, когда делаем этот жест, мы свободны как новорожденный и можем изменить наши жесты, как хотим. Итак, жест- наиболее свободное в сравнении со всеми другими средствами, известными актеру. Используя жест, мы имеем благоприятную возможность получить все, исходящее от своих партнеров, от режиссера и автора.

Я понимаю, что жест- это не только физический жест, а вид символа психологии. Что означает процесс, происходящий до того, как постигнуть символ жеста?

Ваш талант. Если вы - не актер, тогда ничто не поможет вам. Если вы - актер, то это не значит, что вы уже знаете многое из этого. Почему вы хотите играть Отелло? Потому что вы знаете это внутренне. Иначе было бы странной вещью как полет на Луну. Люди, лишенные таланта, не понимают ничего, даже смотря и делая.

Если я подхожу к Макбету с точки зрения жеста, вместо анализа его характера, и если нахожу, что он - очень слабый, далее если он - сильный человек, будет ли это рассудочным подходом? Как я могу мыслить о нем как жесте?

Во-первых, вы должны сделать жест, точно так, как вы нашли его, после того, как вы повторите его много раз, можете попытаться усовершенствовать его. Конечно, рассудок будет заигрывать с вашим жестом, как будто все в порядке. Тогда вы можете видоизменить свой жест и найдете новые нюансы.

Созданием жеста вы изучаете свою роль все глубже и глубже. Ничто не забыто, только вы не должны разрешать рассудку играть первую скрипку. Ваш собственный опыт подскажет, какой способ использования жеста вы предпочитаете- это зависит от вашего желания, вы свободны в выборе. Первым делом исключите рассудок и начинайте с актерских способов, которые я называю психологическим жестом.

Этот психологический жест, о котором вы говорите, чувствуете ли вы, что он создает форму всего спектакля и дает ли единение для этого? Спектакль мог бы быть возвращен всегда, в любое время этим центральным жестом. Он мог бы символизировать все представление актера. Выбирает ли актер жест наиболее рассказывающий ему?

Если найден жест для всего спектакля и он побуждает внутреннюю жизнь актера, зачем менять его? С другой стороны, вы можете менять свой жест, если хотите, сотни раз.

Мне хотелось бы поговорить о другом аспекте того же самого. Что-то случилось со мной в пьесе под названием «Ракета на Луну». Я не был удовлетворен своей ролью вплоть до самого дня премьеры. Я чувствовал неправильно. Так случилось, что в день представления мы просто произносили строки и я слышал строчку, которая описывала характер, который я играл, как будто был сиротой. По какой-то причине это привлекло мое воображение и я увидел молодого человека, стоящего за окном и глядящего на мир деятельности, к которой он не принадлежал. Это был образ всей его жизни. Это привлекло меня и на основе этого образа я решил играть свою роль. Это ослабило во мне напряжение, как вы описываете жест как действие. Это что-то подобно тому, о чем вы рассказываете? Кажется, это разъясняет роль для меня, точно так, как делает ваш психологический жест. Это одно и то же?

Архетип

Это трудно, но важно так же, как психологический жест. То, что случилось с вами, на мой взгляд, совершенно другое. Это другое в нашей актерской природе, которое можно назвать архетипом. Это то, что включает в себя все, вами упомянутое. К примеру, возьмем разных львов, бегающих по пустыне, каждый из них - лев, один больше, другой меньше по размеру, но это лев как архетип. Это понятие льва, которое является ключом ко всем львам. Назовите это как хотите, но первым делом мы должны создавать это.

Возьмем пример с треугольником. Сколько видов треугольников в мире? Но когда мы говорим о треугольнике, мы понимаем, что это - не квадрат. В нашем сознании есть архетип треугольника. Одно из упражнений - попытаться представить все виды треугольников сразу, все геометрические фигуры сразу. Вы станете треугольным внутри. Это означает - достичь архетипа треугольника или льва - все характерные черты льва соединились вместе. Весь рев, когти, все движения соединились в одном льве, в определенном льве. Возьмем архетип короля. Мы все знаем, что из себя представляет король. Мы знаем, что сказочные короли - не настоящие. Как можно соединить короля Румынии с королем Лиром. В действительности не можем, но как архетип они - одно целое. Также есть жест для короля.

Я думаю, когда вы воображаете сироту за окном - это было голосом архетипа для всех тех персонажей, которые вы играете. В момент, когда это происходит, случайно или при сознательной работе, это момент наивысшего счастья, и момент, когда присутствует роль. Например, однажды я играл Ивана Грозного. Я пытался постичь роль средствами архетипа и нашел образ большой птицы, летающей с одним сломанным крылом. Для меня это был архетип, и он дал мне роль. Иван Грозный был орлом, но раненым орлом со сломанным крылом. Когда я вник в архетип, постиг его, то узнал, что Иван Грозный и орел со сломанным крылом имели один архетип.

Итак, это другой путь к поиску решения роли, через попытку обращения к архетипу. Возьмем простое - отец. Так много отцов в мире, но все же есть

определенный отец. Конечно, мы можем проанализировать это, но нет необходимости. Старший он, кто очень мудр, он ведет, он руководит, он объясняет, он жертвует и т.д. Есть целый список качеств Для архетипа отца, или сына, или короля, или принцессы , или смерти.

Вы видите это в выражениях физического образа? Что это могло бы быть в случае с отцом ?

Это зависит от вашей индивидуальности. Мой отец был очень высоким, седым. Я не знаю почему, но это влияло на меня. В отношении меня это может быть средствами моего архетипа. Воображение играет в этом большую роль.

Возможно, я путаю, но это мне кажется штампом отца. Думаю, что я должен бы подробно остановиться на характеристике отца в пьесе.

Ваш отец в пьесе является персонажем, который вы должны изобразить на сцене со всем вашим мастерством, и сделать его индивидуальным. Но если вы не обладаете архетипом отца, ваш отец получится очень маленьким, сухим, незначительным образом. Если вы воспроизведете мой образ отца, с другой стороны, но это может быть только дурацкой вещью на сцене. Но это воздействует на меня и дает мне определенные чувства- я чувствую, что отец присутствует. Но отец, изображаемый мной на сцене, абсолютно индивидуальное обстоятельство, не являющееся архетипом, но оно рождено из архетипа и имеет определенные связи с ним.

Вводит ли пьеса ограничения на понимание архетипа?

В моей игре архетип не участвует видимым образом- это мой секрет. Это ключ с помощью которого я получаю подкрепление для исполнения роли отца в пьесе - для обогащения роли отца в пьесе. Возьмите роль Жанны д'Арк. Можно начать пьесу, имея в своем распоряжении актрису с физическим телом Жанны, и это будет очень маленьким замыслом. Но если в сознании у актрисы есть ясный архетип Мадонны или Девы Марии, тогда. ее собственное тело станет другим из-за этого невидимого богатства понятия девственницы Жанны д'Арк. Это разновидность «ауры». Это только вопрос невидимого богатства или «ауры» вокруг персонажа.

Как соединить во время работы на ролью две вещи- жест и архетип?

Наш метод

Это зависит от актера, использует ли он то или другое, но если он пользуется ими, то обнаружит, что архетип ведет к жесту, а жест к архетипу. Все области методики, которые я исследовал- едины, если они используются. Я проанализировал весь метод и записал его, но когда использовал его как актер, то познал весь метод как единое целое. Когда я обдумал это, то разместил его в разные категории, точно так, как рассказывая вам о нем, я должен быть более аналитичным, потому что при данных обстоятельствах нет другого пути. Но я всегда советую использовать его, имея ввиду все его возможности.

Архетип

А можно ли не использовать ничего? Скажем, что роль так закрыта для актерского таланта, потому что там будут тысячи образов, и ему может быть не нужно знать более того, что персонаж делает в роли, чтобы играть полнее?

Если бы было не так, то метод никогда не был бы стлан.

Я понимаю, что актер должен всегда знать, что он делает на сцене, но я хочу знать, что он делает на сцене. Но я хочу знать, почему в одной сцене я кричал, а в другой- нет. Я должен был осмыслить это как можно лучше.

Понять то, что мы делаем, абсолютно необходимо, и я никогда не пытался говорить, что вы не должны понимать, что происходит. В действительности же, вы не сможете не понять! Но здесь есть другое. Мысленно пытаюсь открыть и исследовать следующую более глубокую степень психологии характера при помощи своего интеллекта, а это именно то, что делают психологи. Но это не для актера, потому что наша область- другая. Мы можем читать книги по психологии, но что полезного можно извлечь из них для нашего искусства? Это не наша область. Это то, что я называю неверным видом интеллектуального подхода к роли для нас. Конечно, можно было бы открыть, что когда Гамлет спрашивает Горацио: «Он был бледен?», это могло бы значить, что призрак бледен потому, что абсолютно сосредоточен в своем сердце, что значит, что отец любит своим сердцем, в то время как его лицо красно, это показывает, что кровь исходит из его сердца, и это значит, что и т.д. и т.д. Конечно, мы можем создать подобное, но это бесполезно для нас. Я имею ввиду, что интеллектуальный, рассудочный подход к роли означает подход, в котором мы пытаемся копаться глубже при помощи рассудка, вместо того, чтобы делать жесты, искать архетип или другие способы.

Чтобы было архетипом Дон Кихота? Это тоже самое, что и жест?

Если вы видите архетип, то не сможете избежать того, что видите жест, производимый архетипом. Поэтому, если видите жест, вы сможете видеть образ охватывающий всего Дон Кихота. Это, как дано Сервантесом, почти архетип сам по себе.

Морис Карновский всегда имел большой интерес к тому, что мы называем «актерским образом». Я помню работу над стихотворением в его классе. Конечно, мы поняли ощущение от смысла стихотворения и поэтому пытались работать от центрального образа. Я должен был почитать стихотворение с тем образным воздействием его на меня и в то же время с воображением. Мне кажется, что жест или архетип есть дальнейшее развитие этой мысли, в лучшей области -в физической. Перевести образ из сердца или головы и на самом деле вывести его.

Если говорить об игре Карновского, то я могу сказать, что очень характерно в следующем ощущении. На мой взгляд он всегда окружен на сцене потрясающими волнами- большой, сильной аурой, намного большей, чем он сам верит. Как велик он на сцене, и как много пространства он захватывает. Мне кажется, что я вижу все в его игре- ясную цель как жест, очень сильную атмосферу. Очень ясное лучеиспускание, движение всегда точно в определенном направлении, с большой внутренней «окраской», потому что он никогда не играет просто. Если взглянуть на его игру разумно. То все это очевидно. У него всегда есть архетип. У меня впечатление, полученное то ли от его игры, то ли от моих собственных чувств, что его актерская игра- самая сложная комбинация жестов. Это самая полная игра, и для меня- наиболее прекрасное доказательство метода.

То же самое было. Когда я слышал и видел Шаляпина- если актер талантлив, присутствует все. Но вопрос в том, любой ли метод нужен для того, кто так одарен. Я убежден, что чем больше он талантлив, тем более нуждается в методике, чтобы избежать случайностей. Если мы талантливы, то можем не искать характер, можем не искать то последнее, что делает нас такими счастливыми на сцене, и с каждым днем и годом мы будем терять свою способность быть всегда непринужденным и творческим, из-за того, что происходит вокруг нас- машины, шум, война. Гитлер, Сталин, Муссолини и тому подобное. Они убивают нашу способность быть свободными на

сцене. А наши дети будут даже в меньшей степени обладать талантами без какой-либо методики.

Театр будущего

Итак, есть только один путь уберечь свои способности- работать над методом, чтобы постичь технику. Так мы можем спасти себя и своих детей. Тогда мы оставим что-то им- метод. Через который мы прошли с трудностями, согласиями и разногласиями. Мы должны проделать эту работу, потому что без нее наши дети не смогут создать метод, они будут так подавлены тем, что будет происходить вокруг них.

Что будет после войны? Будет взрыв радости, а потом мы получим катастрофу экономики и психическую депрессию. Черчилль и Рузвельт знают об их трудностях, но скрывают их от нас. Потому что они ясно представляют, что мы не хотим знать, какие трудности и опасности ждут нас после войны. Наши дети столкнутся со всем этим и не смогут создать что-либо. Для нас это момент истины, и если мы не сделаем этого, то театр придет к упадку. Поэтому метод нуждается в развитии театра не только для нас, но для наших детей. И это является настоящим моим побуждением к тому, чтобы настойчиво утверждать метод. Где бы я не был, потому что я так боюсь предвидения, какой театр наступит, зная каким прекрасным он может быть.

Жест и архетип являются одним и тем же- жест дает образ. А образ дает жест.

Что бы случилось, если бы у вас были архетип и жест и вы распространили бы это на область, где было бы изображено символически в действии? Вы обладаете жестом и архетипом, символизирующие вашу роль. Вместо обладания просто жестом, что есть форма, вместо этого у вас полное действие. Например, сирота открыл окно и выплюнул в него. Как подготовительное могли бы распространить свое воображение, чтобы понять таков?

Если вы вынуждены делать это, то почему нет? Но в случае с таким актером как Карновский, нет нужды быть включенным в действие- это только поддерживает его.

Если вы делаете подобное, не изменит ли это образ? В моем понимании, это был образ, который продолжать существовать через всю жизнь сироты и он показывает все, что он делал. Он всегда был маленьким мальчиком, выглядывающим из окна.

Хотите ли вы объединить это или нет, но это одно и то же, но как образ это такая подпитка.

Мне кажется, что путь к пониманию образа, психологического жеста и архетипа есть понимание тела. «А», «В», «С» этого есть то, что вы показали, когда сконцентрируете характеристику в коленях или в другой части тела. Это в учебе актера как концентрировать свое понимание роли, он в конце концов приходит к пониманию архетипа.

Все в методе является таким путем- развитое тело, концентрация, все, ведущее в область, где способности, талант чувствуют себя свободно. Тело- очень важная часть этого. В наших телах так много врагов, сидящих и останавливающих наш творческий процесс очень часто такими тайными путями, что мы не знаем, почему не можем играть определенную роль. Но если тело свободно, тогда я всегда свободен играть таким путем. Телесное развитие очень важно.

Первый подход к пьесе - фантазии актера и интуиция

Я понимаю, что вы имеете в виду под архетипом и жестом, и это очень облегчающая вещь. Но когда я заканчиваю чтение пьесы, то всегда прихожу к некоторым умозрительным выводам о ней. Я не чувствую, будет ли правильным отрицать это. Другими словами, могу ли я прийти к умозрительному выводу о пьесе до начала работы над архетипом или жестом? Пойму ли я, что представляет из себя Гамлет, до того как я начну?

С моей точки зрения, это было бы абсолютно неверно. Я бы предложил нечто иное. Я не имею в виду просить вас избежать понимания пьесы, но давайте отложим это и первым делом дадим своей актерской природе сказать свое слово. Давайте во-первых овладеем этим делом, а когда наши фантазии прорвутся, то не так опасно сделать умозрительные выводы о «Гамлете» или любой другой пьесе. Никогда не поздно сделать это. Когда вы достаточно от своих несерьезных движений и жестов и действительно усвоили этот период своей работы, когда вы готовы к этим свободным, несерьезным выводам, тогда почему не прочитать о пьесе? Тогда вы возьмете разумные вещи и принесете их на крыльях своего несерьезного, меняющегося вывода и утвердите их и восстановите их в своей вере к Гамлету и к самим себе.

Когда читаешь пьесу, вопрос в том, чтобы оставить самого себя абсолютно свободным для получения впечатления и исходя из этого первого впечатления использовать свой жест. Прочитав пьесу, я вынес определенное впечатление от нее, что было интуитивным открытием, откуда я должен взять жест. С другой стороны, если прочитать пьесу, а потом сидеть и думать и изучать общественные силы при работе над ней или психологический фактор, тогда невозможно получить спонтанное впечатление. В нем будет много фальшивого и оно не придет из мгновенного импульса. Это было бы другим.

Использовали бы вы это в то время, когда готовите роль или это одно из многих приспособлений?

Снова вопрос в том, откуда, с какой точки вы начнете. Как я говорил вам, в комедиях очень маленькая атмосфера, и очень важны характеры, в драмах характерны и атмосфера, и в трагедиях атмосфера- это все, а характер- нет. Это также относится к вашему индивидуальному подходу к методу.

Я понимаю, что жест или архетип должен появиться из первого впечатления из сущности, но как найти их, пока не поймешь характер?

Здесь нет противоречия. Архетип и жест- вещи, которые должны расти и развиваться. Если вы делаете такой жест и обнаруживаете, что архетип- орел со сломанным крылом, сегодня вы можете найти что-либо еще. Вы можете копать глубже. Тогда увидите, что не оторветесь от своих архетипов и жестов ради всего в мире, потому что они станут частью вашей актерской природы, и все другое будет забыто вами.

Вы говорите, что актер делает жест из своего первого впечатления, а потом разнообразит его.

Он становится более законченным.

Скажем, вы- режиссер и приходите на первую репетицию. Расскажите ли нам о конфликтах и борьбе в пьесе и о пьесе с режиссерской точки зрения или разрешите нам делать все это самим?

Это всецело зависит от того, кто- актеры. Если актеры не интересуются ничем, кроме получения роли, я поступил бы точно так, как должны поступить все режиссеры Бродвея. Через две недели спектакль был бы готов, основанный на штампах от начала и до конца. Если бы мы могли работать с вами вместе, то подошли бы к пьесе другим путем. Если бы я получил идеальную группу актеров, то подошел бы совершенно иначе. Может быть, я начал с ритма. Идеальная группа, актеров поняла бы, получая определенные ритмические знаки, как играть. Следовательно, это зависело бы от художественного стиля, в котором бы мы встретились.

Мы могли бы использовать как архетип, так и жест в своей работе на Бродвее. Мы могли бы использовать это в частном порядке, без того, что режиссер не знал бы даже, что мы слышали об этом.

Но, возможно, ваши партнеры не согласятся с этим.

Если вы меняете жест или архетип, приходите ли вы к точке, где есть установленный зафиксированный результат?

Если вы не приготовили свою роль на штампах, ничего не изменится. Но если вы подготовили ее так, что способны изменить все и не фиксировать ничего, тогда получите удовольствие от изменения своей роли или архетипа, или жест в течении всего периода игры. Приведу пример из своей жизни. Когда Вахтангов ввел меня в пьесу «Эрик 9», никто из нас не знал о подобных вещах, но как-то мы оба двигались к архетипу, жесту. Мы обнаружили сложный момент, который был почти жестом- мы не знали, что это могло быть упрощенной областью жеста. Вахтангов сказал мне, чтобы я вообразил круг на полу и старался выйти из него, но не мог бы, тогда это было бы нечто от Эрика. Из этого мы пришли к определённой форме жеста и возгласов для всей пьесы. Например, когда вы нашли архетип запутанный, шумный и т.д. - вовремя найдете более простую форму и вдруг обнаружите тайный жест, который расскажет вам всю роль. Более простой и более всеохватывающий, хотя может показаться ничем. Это значит, что вы выросли. Другой пример: Когда Станиславский ставил «Ревизора», он даже не говорил мне о жестах и архетипах, но предложил следующий психологический трюк, который позже оказался ключом к роли. Он предложил, чтобы я начал схватывать некоторые вещи и тут же отбрасывать их. Так он дал мне ключ к психологии Ревизора- он ничего не значил на самом деле, но в этом вся красота характера. Все идет бессмысленно. Точно так же простой жест может быть найден для характера Ревизора, включенный в себя все.

Третий пример- из «Потопа», и снова он был до того, как мы узнали о психологическом жесте или архетипе. Вахтангов и я пытались найти наиболее характерное для Фрезера. Мы нашли, что персонаж должен всегда искать или высматривать что-то, что он потерял. Это была целая психология. Он потерял внутри себя, и это могло быть упрощено до степени жеста. Жест должен расти и развиваться.

И вы всегда измените его.

У меня был другой случай. Снова я работал с Вахтанговым. В вечер премьеры «Потопа», как раз перед выходом на сцену я спросил его, что мне делать, так как не был доволен ролью. Он сказал мне неприличное слово, заставившее меня засмеяться, и это странное соединение состояния в такой тревоге, а затем внезапного смеха неосознанно сделало что-то со мной, что я начал играть таким образом, как никогда до этого не делал. Характер в пьесе был норвежский, но вдруг для меня он стал еврейским навсегда.

Все это было случайностью, но потом я открыл, что это значило. В случае с последней пьесой, о котором я упоминал, была более или менее драматическая роль и я решил ее очень примитивно отказался от всей ее юмористической части, так что она была неприятна и ограничена. Когда юмор появляется непреднамеренно из

неприличной шутки, эти две сферы смешиваются и приходит правильное. Позднее я обнаружил, что это был закон вовлечения. Если вы собираетесь играть трагедию, вы должны быть очень юмористичны, а если водевиль, то должны играть трагически. Внутренне должны плакать в комедии и смеяться в трагедии.

Урок десятый Критика сцены Питера Фрей (8 декабря 1941г.)

Использование актером нашего метода

Михаил Чехов

Должен сказать, что сцена очень привлекает меня. Я не хочу анализировать, но ввиду нашей работы здесь, я попытаюсь. Прежде всего, я попытаюсь проанализировать с той точки зрения, о чем мы говорили здесь. По-моему, было очень интересно, потому что было четыре определенных уровня : 1. Лицо, которое говорит- персонаж; 2. События о которых говорит персонаж 3. Атмосфера, покрывающая все; 4. Настроение человека. Настроение от этого непостоянного и неуловимо переплетающегося- это мы видим редко. Была атмосфера, которая не относилась к персонажу, а разное настроение персонажа менялось несколько раз, хотя атмосфера все время оставалась той же.'

Можно спросить проделали ли вы какую-нибудь работу, согласуясь с методом?

Питер Фрей

За этим маленьким представлением было много больше, чем было показано. Вы знали и чувствовали намного больше и дали нам совет, что всегда лучше сделать так, чем показывать все и пытаться претендовать на большее. Это было в хорошем вкусе достаточно стояще из-за только касания этого. Если вы видели Шаляпина когда-нибудь, то поняли бы то, что было его даром- всегда обозначать, но не показывать всего, чем обладал. Это всегда производит чарующее впечатление и ошеломляет нас.

Возьмем другой пример- если вы входите в храм и видите разных священников, отправляющих мессу, вы увидите, что весь секрет в том, что то ли священник знает больше, чем делает, то ли он верит и знает духовные результаты больше, чем собирается показать- тогда это сильно. Но когда он делает все законченно и полностью, и ничего более, тогда почувствуете, что он не знает Что делает. Я вспоминаю священника в Италии, который крестил ребенка. Священник был счастлив, и где-то в душе чувствовал, что он совсем не священник, но делал некое дело и немного шутил, чтобы оправдать эту странную церемонию. Он пытался убедить нас этими маленькими шутками, что есть нечто большее, чем он показывал.

Это может быть принято как абсолютная роль так, что роль должна быть тщательно разработана с такой заботой, с продолжительной энергией, так, что как актеры мы всегда будем богаче, чем нужно для пьесы, спектакля. Увидите, что у «звезд», нравящихся зрителям, есть что-то большее, такое привлекательное и зачаровывающее, и всегда можно развить это качество, закапываясь в роль.

Лучеиспускание

В этой сцене есть и другое положительное, и это- очень сильное лучеиспускание. Чего хорошего в этом, то это то, что внешне актеры не делали ничего, чтобы пойти по неверному пути. Вы удалились до такой степени, что внешние средства выражения стали почти паузой. Вы могли это еще более скрытым, и это могло бы быть полной паузой во внешнем действии. В реальной паузе лучеиспускание становится сильнее, чем в любое другое время. Могу ли я спросить вас, хотите ли поставить русский характер? Если бы вы сказали несколько слов, чтобы обозначить это, я бы догадался, что это был русский характер. Это был не русский характер, а американский актер, сыгравший русский характер. Наиболее прекрасное противоречие. Это было прекрасно.

Я почувствовал это с самого начала, актер был слегка поверхностен, а сцена шла слегка гладко для человеческих чувств. Ища архетип, я почувствовал, что вы не имеете ввиду архетип человека, имевшего такого ребенка. Исходя из собственного опыта, я увидел своего самого близкого друга умершим, и когда собирался объяснить, что случилось, слова исчезли, в известном смысле, я онемел. Об этом нелегко рассказывать. Я чувствовал тяжкий груз на его плечах, но он объяснил это немного легковесно. Панегирик немоте был сделан хорошо в сравнении с началом, который был немного гладким.

Михаил Чехов

Актер организовал психологический и внешний жесты очень хорошо. Он был скрыт там однако.

Думаю, что Питеру лучше бы сделать другой кусок работы, в котором проблемы таковы, какие он ставил бы полностью от себя.

Михаил Чехов

Это очень хорошо, так как это дает много для обсуждения.

Психологический жест

Питер Фрей

Я выработал психологический жест для себя и не знал делать ли его физически или нет. Мне нравится эта идея.

Как я это понимаю, психологический жест является для актера, чтобы работать с ним, когда он готовит роль. Он использует его, чтобы помочь себе найти характер. Означает ли это, что он включает жест в свой спектакль?

Михаил Чехов

Нет. Психологический жест- это ваш секрет. Это основа, но которой вы стоите, но как вы играете- это совершенно другое. Если играете без психологического жеста, может показаться, что вы можете играть свободно, не обращая внимания на тот факт, показано это внешне или нет. Почти во всех случаях психологический жест не должен быть показан внешне, тогда он бывает более приятным, более сильным.

Питер Фрей

Но вы сделали выбор между исполнением психологического жеста и показом его.

Это, однако, жест, который актер находит для персонажа, который может быть внесен в психологический жест, давший ему бы вдохновение. И все же в своей внешней физической форме жест может быть очень безумным, хотя актеру дает чувство характера. Но зрителям могло бы это совсем не понравиться.

Михаил Чехов

Насчет психологического жеста. Например, если вы посмотрите на разных людей в своей обычной жизни, то увидите, что у каждого человека есть психологический жест, хотя он не знает, что это такое. Когда мы играем на сцене, то не можем полагаться на этот природный вид психологического жеста, который есть каждого человека. Мы должны создавать психологический жест, потому что персонаж не является реальным до тех пор, пока мы не вдохнем в него жизнь. Поэтому это необходимо, так как это именно то, что случилось в психологической жизни каждого из нас. Вы увидите, что чем проще характер человека, тем примитивней психологический жест. Например, полит агитатор очень дешевого товара произвел бы очень грубый кричащий жест. Другой пример- англичанин - человек, заполненный желанием, которое должен скрывать даже от себя самого. Вы очень часто можете видеть типичный английский жест, когда англичанин ударяет кулаком по ладони. Они очень часто пользуются таким жестом. У итальянцев- похожий жест, но делают его выше, потому что они более высокие. Жесты латышей и литовцев очень малы и коротки.

Я не верю в психологический жест в смысле психологии. Желание актера намного богаче и эмоциональней, чем только выразить идею. В случае с психологическим жестом вы могли бы выбрать жест, который был бы более родным для актера, лучший, чем психологический жест персонажа.

Михаил Чехов

Это решение могло бы иметь место между режиссером и актером- поделиться информацией о жесте и тогда подсознательная сила отберет жест, удовлетворяющий обоим. Этот наш разговор о жесте- хороший пример того, как бы он мог быть сделан между режиссером и актером.

Питер Фрей

Для себя я нашел совершенно другой жест и, возможно, был достаточно пристрастен к своему собственному жесту.

Я согласен с критикой, сделанной в адрес сцены Питера. Я критично отношусь к тому, что актер выбрал.

Михаил Чехов

Если вы- режиссер, то должны критиковать.

Мне хотелось прояснить разницу между актерским жестом, который вырастает из психологического жеста. Например, в роли Юлии в Лилиоме я думала, где бы могло быть большое чувство, но невозможно сказать- некое качество синтеза. Как я понимаю, жест существует чисто для понимания роли так, что все, что персонаж делает, окрашено им. Это не то, что может быть использовано на сцене, но, с другой стороны, должна бы быть роль, в которой персонале мог бы очень хорошо использовать психологический жест. Итак, он

зависит в огромной степени от роли самой по себе. Иногда жест может быть соединен с действием, но в основном это жест, который актер испытывает и держит в сознании, когда играет на сцене.

Михаил Чехов

Да. Например, Дон Кихот может иметь свой сильный жест, потому что он - такой примитивный персонаж, и для понимания этой характерной черты он может использовать жест, и должен бы выглядеть ребенком с седыми волосами. Все это зависит от персонажа.

Суть

Приведет ли психологический жест к сути?

Да. Сущность держит всю роль, но иногда приходит мысль, что сущность застыла, негибка. Психологический жест всегда гибок, податлив. Все может соединиться в одной точке. Также очень важно проникнуть в психологию человека с точки зрения расы или национальности, слушая, что выражает язык. К примеру, возьмем две крайне противоположные национальности- англичан и русских. В каждом ощущении они противоположны, а сейчас взглянем на слово, которым они выражают себя. По-английски это «Ай», а по-русски «Я»- «а» открывает все, в то время как «ий»- очень тонкое похожее на стрелу. Русский начинает робко, а потом выходит во весь мир, в то время как англичанин- совершенно противоположен, он осмотрится и потом сделает все для самого себя...

Например, если прочитать «Ромео и Джульетту» и прослушать слова Ромео, то можно услышать какими звуками он пользуется, и тогда можно понять, что Джульетта использует совершенно другие звуки. Итак, вы можете даже подчеркнуть определенные звуки, используемые персонажем, и это может быть превращено в психологический жест. Конечно, это можно найти только у таких гениев как Шекспир или Гете- неосознанно, конечно. Можно подчеркнуть определенные звуки и обнаружить что персонаж говорит ими. Но это связано с речью, а в методике речи доктора Рудольфа Штайнера он объясняет это, и очень просто показано как персонаж проявляет звуки. Все можно использовать для исследования и поиска того, что является психологическим жестом персонажа. Если понаблюдать за кем-то идущим - как он идет, какие жесты делает, то это есть оболочка психологического жеста. Мы должны представлять персонаж на сцене- какими звуками он говорит, какой у него голос, как он ходит, какой вид паузы он делает и т.д. Если представить все это. Тогда откроется психологический жест персонажа.

Питер Фрей

На одном из уроков вы говорили о чувстве легкости актера, контролирующем свою актерскую технику так хорошо, что во время исполнения очень трагической сцены он способен отстраниться и сделать остроумное замечание. Я использовал другую идею, что я должен был включить в себя до степени разбитых стульев и т.д. Когда я работал над этой ролью, которую я переделал из очень сентиментального рассказа, в начале эта роль и была очень сентиментальной, я был страшно спокоен. С тех пор, как я начал работать над ней, и хотя я чувствовал, что контролирую персонаж, созданный мною, и я наблюдал за ним и преодолевал все свои трудности без всяких усилий, я по-прежнему держал игру и посыл моего персонажа. В то же самое время я не чувствовал себя свободно, хорошо и открыт и мне хотелось бы знать, отражается ли на этом контроль.

Михаил Чехов

Мне кажется, что не нужно контролировать новую интерпретацию персонажа, если в первом характере все плакали, кричали и играли очень полно. Это был другой персонаж. Вы можете управлять как первым персонажем, также точно, как и вторым. Но мне кажется, что в процессе вы изменили характер. Мое впечатление, что это было стопроцентное сдерживание по неверному пути. Который утомлял вас. Это манера игры больше чем стиль. Если вы устаете, то это знак того, что здесь что-то немного неверно. Но это было так незначительно, так потрясающе хорошо, что не было небольшим недостатком. Такая усталость, какую вы показали сегодня, всегда исходит из... Продолжим скетч.

Смех — объективность

Когда мы смеемся, то всегда ступаем шаг за шагом выше, чем были до того, потому что способность смеяться в человеческой психологии основана на предыдущей жизни и предыдущем опыте, который мы получили. Сейчас мы выше, чем этот предыдущий опыт. Например, есть некоторые вещи, вызывающие отвращение всю жизнь у кого-то, и этот человек не может преодолеть его. Вдруг человек чувствует, что это больше не трогает его, что внутри он вырос на одну ступень, и теперь он выше этого. Эта ступень означает, что способен смеяться больше, чем прежде и, напротив, когда есть способность смеяться, то есть способность преодолеть некие слабости в своем характере, такие как обижаться и т.д. Быть способным смеяться означает достичь более объективной точки зрения на самого себя. Если я смеюсь над другими, это не очень большое благо для меня, но если я смеюсь над самим собой- это значит, что я расскажу. У актера должно быть такое умение. Чем объективней мы будем смотреть на самих себя, тем более расцветут наши художественные способности, из-за того, что ограничиваем себя временами в нашем эгоизме и нашем отношении к самим себе; в таком случае мы- рабы своих личных качеств.

Два состояния сознания

Необходимо иметь два сознания, какие имел Гете- одно всегда наблюдало за ним, а другое был сам Гете. Чем больше мы сможем сделать так, тем больше разовьем способность смеяться, и наоборот, если только смеяться, без этого другого сознания, то впадем в хихиканье, ничего не дающее кроме того, что ум и сердце ослабеют. Чтобы спасти смех от этого почти идиотского состояния рассудка, мы должны быть трагичны в момент, когда начинаем смеяться, так что грусть во время смеха делает наиболее человеческое соединение. Хихиканье убивает наиболее творческий процесс и возможности, и мы должны разрушать его со всей серьезностью, которая должна присутствовать здесь в тоже время.

Трагическое отношение к жизни должно быть развито очень простыми средствами. Чтобы взглянуть на некие трагические моменты в жизни- просто сконцентрируйтесь на них, и посмотрите, что они означают. Например, какое значение имеет то, что Япония атаковала Америку так лицемерно, вероломно. Если реально посмотреть и абсолютно сконцентрироваться на этом, мы опечалимся, потому что это трагично. Способность смеяться можно также развить, смотря на вещи, кажущиеся не смешными. Например, возьмем пуговицу и посмотрим на нее достаточно долго, то почувствуем что собираемся засмеяться- это ужасно смешно. Эти две способности: смеяться над пуговицей и спастись от хихиканья, глядя на поведение Японии- обе необходимы актеру.

Выразительность

На сцене все должно быть выразительным - даже если играется самая натуралистическая пьеса- все должно быть сделано выразительно. Актер должен все время иметь в себе чувство выразительности. Я обращаюсь к вашему инстинктивному чувству выразительности из-за того, что это так близко актеру и так просто, и дает актеру, прежде всего, хорошую школу. Каждый из нас может быть выразительным только по-своему, индивидуально, и если мы найдем выразительность, которая подходит нам индивидуально, тогда эта выразительность вкрадется в нашу игру и даст собственную индивидуальную прекрасную школу. Другая польза в том, что зрители всегда последуют за нами, потому что если они увидят что-то, что актером выражено внутренне, они пойдут за ним, будут с ним и помогут ему.

Другая важная причина в том, что когда мы развиваем эту способность выразительности. То теряем необходимость охватывать пространство в театре. Пространство почти сразу же теряет свое неверное значение для нас. Например, если я смотрю выразительно налево, человек, сидящий в отдаленной части театра, увидит, потому что даже, если в действительности не могут видеть, впечатление будет, а воображение зрителей немедленно схватит это из-за выразительности того, что они увидели. Малейшее движение глаз или лица или того, что актер бледен или покраснел, возможно, зрители не увидят, но из-за того, что это было сделано выразительно, то покажется, что это так и есть. Эта выразительность в актере не инстинктивна. Животные двигаются изумительно из-за такого инстинкта, даже маленькое насекомое с естественным желанием. Точно также наша инстинктивная выразительность должна быть вызвана простыми упражнениями, и это даст огромное наслаждение актеру, пока он на сцене.

Упражнение

Сидя как есть, подвигайте правой рукой и постарайтесь сделать это выразительно для себя. Вот и весь секрет. Вы по своему опыту познаете все свое тело по-другому из-за того, что эта выразительность точно такая же инстинктивная для вас, как движение животного для него. Посмотрите выразительно налево и снова назад. Теперь посмотрите и вверх и вниз в одном движении, с этой же выразительностью. Это лучший способ привлечь внимание зрителей. Будучи на сцене мы всегда ищем зрительское внимание, и когда зрители не смотрят на нас, то мы болеем. Иногда мы используем другие способы привлечь зрителей и теряем свое время напрасно, поскольку мы можем использовать выразительные средства и зрители сразу же будут смотреть на нас.

Упражнение

Сейчас сделайте быстрое движение и сохраните выразительность. В то время, когда вы делаете это упражнение, нужно преодолеть одну вещь- стремление стать негибким и напряженным. Отбросьте это и разрешите быть чисто психологическим состоянием. С одной стороны, это может сделать его жестким, негибким, с другой, выразительность может быть такой легкой, светлой, и на самом деле унесет нас так далеко и ее так много, а потом сразу же лопнет как мыльный пузырь. Поэтому мы должны найти такой тип выразительных средств, чтобы они не стали слишком телесны или слишком духовны.

Однажды меня обругал один человек, и я сделал очень банальное движение. Я увидел, что другой человек так поражен этим действием, потому что я сделал это так выразительно и я потерял весь смысл этого! Теперь сделайте это упражнение, глядя выразительно друг на друга, а потом опустите глаза. Иногда, отклоняя обстоятельство, делайте это выразительно, а иногда ставьте ударение на невыразительных обстоятельствах до такой степени, чтобы они стали выразительным неверным способом.

Урок одиннадцатый Психологический жест (12 ноября 1941г.)

Психологический жест

Возьмем определенный жест, такой как «схватить». Сделайте его физически. Теперь сделайте его только внутренне, оставаясь неподвижным физически. Как только мы разовьем этот жест, он становится некой психологией, а это то, чего мы хотим. Сейчас на основе этого жеста, который вы сделаете внутренне, скажите предложение: «Пожалуйста, дорогая, скажи мне правду». Во время произнесения сделайте жест внутренне. Чем больше вы сделаете эти жесты, тем больше увидите, что они вызывают определенный вид актерской игры. Они вызывают в памяти чувства, эмоции и волевые импульсы. Теперь сделаем их оба вместе - жест и предложение. Потом отбросьте физический жест и говорите, делая жест только внутренне. Сейчас представьте, что ваш режиссер предложил некий жест актерской игры, который ничего не должен делать с психологическим жестом. Вы можете делать режиссерский жест и, тем не менее, иметь в нем эту психологическую суть. Игровой и психологические жесты не противоречат друг другу, но не должны быть одним и тем же.

Возьмите другой пример и прислушайтесь, что происходит в душе. Всегда тренируйте жест до тех пор, чтобы быть уверенным, что он появился там. В каждой актерской душе он будет разным, даже если вы делаете один и тот же жест. Здесь мы на самом деле свободны, если начинаем с психологического жеста, потому что никто не может знать, что происходит в душе у вас, когда делается жест. Зрители увидят вас, самое дорогое на сцене. Если вы позволите своей психологии быть свободной, появятся много нюансов.

Используйте психологический жест как трамплин и увидите, что вы намного богаче, чем то, что БЫ представляли о жесте. Жесту нужно учиться достаточно долго, чтобы он стал приятной частью вашей психологии. Всегда важно помнить, что хотя наше физическое тело не может опускаться в недра земли или подниматься в небо, мы можем сделать это своим воображаемым теле. Итак, психологический жест изменяет все в пространстве и времени, потому что он- психологический.

Сейчас на базе жеста, уже отрепетированного, давайте возьмем подлинное действие. Вы входите в комнату с руками в карманах, но со злостью на эту внешнюю ленивую безразличную манеру, внутренне у вас тот же самый сильный жест. Это соединение создает очень интересную психологию.

Представьте, что мы играем «Гамлета»- отрывок с королем Клавдием, где он произносит фразу : «Как здравствует принц крови нашей, Гамлет?» Режиссер советует, чтобы внешне вы были бы в абсолютно свободном положении, а внутренне должны сделать жест протянутой руки со сжатым кулаком, а глаза смотрели прямо вперед.

Два уровня игры

Теперь представим себе, что у Гамлета- другой жест- жест постоянного привлечения всего к себе. Психологический жест Гамлета также для того, чтобы взять то, что перед ним, но он пытается достичь всего возможного. Это малая ограниченная часть, но протягивающаяся на большое расстояние. Не забывайте о ногах, они не должны двигаться, но некие потоки согревают их. Голова Гамлета опущена, а глаза смотрят вперед. Он говорит : «Верите ли - превосходно». Он стоит совершенно спокойно, но все внутреннее действие - жест. Постарайтесь продлить свой внутренний жест и тогда сможете сыграть со своим внешним жестом как хотите. Если здесь есть суть, зрители постигнут этот второй уровень, всегда более интересный, чем первый. Второй уровень- это всегда психологический жест.

Темп

Жест королевы- это жест закрытых глаз, вытянутой шеи, как бы отгораживаясь руками как занавеской. Здесь позвольте мне отметить один момент. Если разговаривают два человека. То один может говорить в очень быстром темпе, в то время как другой слушает. Слушатель может слушать в том же темпе или противоречащем, что будет намного интересней. По крайней мере, всегда есть возможность двух темпов. Когда приступаешь к работе над ритмом, то видно для этого огромное поле. Это может быть в двух или более уровнях.

Продолжим сцену из «Гамлета». На этот раз делайте все движения быстро, а говорите медленно. В этой маленькой сценке может быть много вариаций. Это может быть быстрая речь, медленное движение и т.д. Чтобы суметь сделать движения в других темпах, чем речь, очень хорошо сделать следующие упражнения.

Движения в стаккато и легато

В стаккато все движения точны и неизменны. В настоящее время наши тела не подчиняются нам. Мы делаем необычное для себя и обычно не обращаем на это внимание, но на сцене обнаруживаем, что наши тела не слушаются нас. Мы должны уметь фиксировать наши тела как камни, и если это умение развито, это даст актерской душе так много удобных случаев и возможностей выразить то, о чем сейчас мы можем только мечтать. Режиссер хочет от актеров более и более выразительного. Теперь рассмотрим полярно противоположное: в легато все движения медленные и плавные, ничего не останавливается в теле, все похоже на воду, ничего резкого. В этом упражнении вы должны представить, то движение идет, течет и излучается из всего тела. В этом упражнении важно не только физическое тело, даже более важно воображаемое вокруг нас и исходящее из нас.

На сцене важно уметь быстро переходить из одного состояния в другое, как в движении, так и в речи. Наша речь очень в многом зависит от умения двигаться. Если мы неуклюжи в движении, то не можем говорить хорошо. Итак, делая наши упражнения, мы также развиваем свою речь. В этом упражнении важно развить умение выражать все, что нужно, без всякой подготовки. Сделайте упражнение, идя к стулу в легато, и представьте, что когда коснетесь его, что он добела раскален и выразите это резкими, в темпе стаккато, движениями. Это пробудит в вас умение жить в каждом виде жизненного опыта. Это похоже на изучении жизни на двух планетах- Марсе и Юпитере.

Трюки

Они не похожи на абсолютные правила, ни на любые штампы. Это то, что

абсолютно относится к человеческой природе, и чем больше мы узнаем такие трюки, тем больше они могут служить нам, даже если не обращаться к ним на сцене как таковым. Если мы знаем некоторые «трюки», однажды они вдохновят нас. Например, предположим, что я хочу убедить или сказать другому что-то, и, если мы играем в одном темпе, это создает впечатление, что взаимопонимание не совсем полное, но если ритмы разные, то оно существует. Или если у вас момент на сцене, когда вы хотите выделить эмоциональную, моральную сторону характера персонажа, всегда хорошо стоять лицом к зрителям. А если вы хотите показать, что вы думаете об умных или тайных вещах или о том, что нужно сделать, рассудив, лучше показываться в профиль.

Урок двенадцатый

Театр будущего (15 декабря 1941г.)

Конечно, вы знаете, что в течении последней трети прошлого столетия наука и позже искусство стали очень материалистичными, и в это время ученые установили некоторые положения, что все является материальным. Конечно, начало пятнадцатого века видело подъем материализма, но последняя треть прошлого была кульминацией. Результат этого то, что происходит с нами сейчас. Эта материалистическая точка зрения- то, что мы переживаем сейчас.

То, что произошло с искусством и театром заключается в следующем: мы потеряли все поэтическое вокруг театра, и он стал голым бизнесом. Если мы правдиво и искренне считаемся с собой на сцене, то должны согласиться, что чувствуем свои тела и голоса как физическое, доводящее нас до зрителя. Весь театр для нас как актеров, стал таким материалистичным; наше отношение к самим себе, своим телам и голосам, нашему подходу к новому спектаклю является ли это обращением к нашим нервам, а если нет, то в этом нет ценности и т.д.

театр сейчас не решает никаких проблем. Он не принимает того, что существуют этические, религиозные, общечеловеческие проблемы или у актеров есть предчувствие. Мы не интересуемся тем, что может случиться. Все сосредоточено на настоящем моменте, и даже более того, на событиях настоящего момента. И еще больше на определенных событиях. Это не может быть более сжато, более окаменело, чем сейчас.

Будущий театр

Будущий театр не может пойти по пути сжатия и безразличия ко всему. Для этого нет пространства боле, нет более оснований. Все исчерпано. Театр должен идти противоположным путем, который увеличивает все: точку зрения, способы выражения, темпы спектаклей и , прежде всего, вид актерского исполнения.

Актер будущего

В будущем актер не должен только искать другое отношение к физическому телу и голосу, но и к своему всему существованию на сцене, в смысле того, что актер как

художник, должен расширять свою суть средствами профессии. Я имею ввиду, что актер должен увеличивать себя очень конкретным путем, даже для того, чтобы иметь совершенно другое отношение к пространству. Его вид обдумывания должен быть другим, его чувства должны быть другими, его чувство своего тела и голоса, его отношение к художественному оформлению спектакля- все должно расширяться. Атмосфера вокруг театра должна быть атмосферой. Позвольте это сформулировать в нескольких словах.

«Что» и «Зачем» «Как» - есть таинство искусства

Всегда есть некое «что» - спектакль- это «что», мы должны иметь дело со своими ролями как «что». В науке все есть «что». Есть два пути в этом «что». Один ведет к «почему», и это чистая наука. Когда мы берем пьесу и пытаемся понять «зачем» автор сделал то или иное, то никогда не сможем сыграть ее. Другой путь - «как», и это наш путь как актеров.

Например, если мы знаем как стать завистливым на сцене, не зная зачем, тогда мы- художники. Под заголовком «Как я верю, что театр будущего будет развиваться» я хотел бы сказать, что чем больше материально мыслящий мир воздействует на нас, заставляя идти по пути «зачем», тем меньше мы можем развивать свои возможности и способности. Это «зачем» очень широко распространено в нашей современной жизни. Если вы спросите меня как я могу узнать «зачем», я бы сказал, что это очень материалистический вопрос, потому что «как»- это тайна искусства; это секрет художника, всегда знающего «как» без всякого объяснения или доказательства, анализа или психологических способностей. Совершенно просто актер знает Гамлета или Жанну д'Арк. Почему? Потому я - актер. Если мы не склонны допустить такую точку зрения на «как», из-за того, что это- наша жизнь, то все «зачем» не помогут нам никогда.

К примеру, давайте представим, что мы разговариваем об этом с превосходным актером. Он может сказать, что не интересуется этим. Просто дайте ему выразить себя, свое собственное «как», потому что он не нуждается в нашем оправдании. С другой стороны, давайте спросим абсолютно бездарного актера о «зачем» и «как». Думает это поможет ему? Нет, потому что у него нет «как» в душе. В этих обоих примерах «зачем»- это материалистический подход к искусству, возникший в последней трети прошлого века, в результате которого мы страдаем. Мы должны делать все возможные ошибки, чтобы разрушить все эти границы в своей профессиональной работе. «Как»- это наше дело, а «зачем» - это дело ученых.

Наш метод

Теперь посмотрим на наш метод. Все в нем имеет тенденцию разрушить границы наших тел, голосов и других способностей, ведущих к этому «как». Например, атмосфера, если правильна выражена, есть ничто иное как расходование своей сущности в пространстве вокруг себя так. Что телесно мы становимся менее значимы.

В атмосфере, когда что-то происходит со мной, во мне, вокруг меня мое тело становится инструментом, получающим предложения от этого, и начинает подчиняться этому воздействию, приходящему извне. Поэтому если мы исследуем атмосферу должным образом, она увеличит нашу сущность.

Посмотрим на цель. Цель- моё стремление, мое желание, это то, что я хочу. Представьте ее осуществленной. Если это случилось, я уже выпрыгнул из кожи, из внешней части своего существа. Я где-то летаю.

Или посмотрим на лучеиспускание, что означает выдать все, что внутри. Снова мое тело становится более и более артистичным.

Подготовка и поддержка- это также нечто, что предшествует моему тяжелому телесному пути, следующему и продолжающемуся. Это опять способ расширяющий природу актера.

Психологический жест- это чисто психологическое, ведущее к самому себе как актеру. В действительности, психологический жест- выше театра и продолжается дальше. Каждый жест способ расширить себя, и существует для того, чтобы разрушить все эти тяжкие ограничения и препятствия, которые есть в материалистическом подходе к самому себе.

Актер откроет духовный театр

Когда я пытаюсь представить каким может быть и будет театр в будущем (я говорю в данный момент не в мистическом или религиозном смысле он представляется мне чисто духовным делом, в котором душа человека будет снова познана художниками. Мы, художники и артисты, напишем психологию человека. Дух будет конкретно изучен. Это не будет душа в общем, а это будет конкретный инструмент, которым мы должны будем руководить также легко как любим другим. Актер должен знать, что это, как это взять и использовать. Это случится с душой, и она снова станет благородной, когда узнаем как руководить ей, и поймем как конкретно и объективно это может быть для нас. Она может быть намного выразительней для нашего брата. Я верю в духовный театр, в смысл конкретного вклада души человека, но вклад должен быть сделан художниками и артистами, но не учеными.

Интересно узнать, что над тем, о чем мы говорим здесь. Некоторые ученые начали работать. Уже во многих странах эта новая наука растет. Даже в области математики, которая кажется абсолютно жесткой, есть новое гибкое, с помощью которого исследуется и управляется культура, а другое становится настоящим искусством. Недавно я был на одной ферме недалеко от Филадельфии, основанной на этом новом подходе. Здесь очи энергично взялись за решение этих проблем- они пытаются научно приложить все силы, имеющиеся вокруг земли, разное влияние растений, и они высаживают их семена в землю в определенное время. Некоторые растения- враги не могут быть высажены вместе. Например, если есть два врага, не имеющих ничего общего между собой, они там посадят дружественное растение, которое вырастет намного лучше. Разница так велика, что видна даже на глаз. Земля становится намного богаче, намного сильней. Если у них нет конфликтов между врагами, то земля истощается.

В каждой отрасли науки есть этот новый подход, где многое принято во внимание, что с точки зрения современной науки- нонсенс. Я уверен, что для многих актеров в мире то, о чем мы говорим здесь в группе, точно также нонсенс. Если у них есть текст и костюмы, что же им ещё нужно? Я знал одного знаменитого французского актера, которого несколько раз посещал в его гримерной, когда он играл разные роли. Каждый раз я поражался тому, что он не делал ничего с гримом, кроме двух пятен, одно здесь, другое там. Поэтому для него все это было бы явной чепухой.

Какую бы область ни возьми, каждая исходит от нас самих, и тогда будете на правильном пути.

Искусство создания характеров

Сегодня я хочу затронуть вопрос создания характеров и исследовать его более тщательно. Прежде всего, разрешите сказать, мне кажется, что все роли особенные . однако современные актеры во всех странах всегда стараются играть как можно

больше. Как в повседневной жизни, убивая всякую возможность создания характера в роли и приспособив роль под себя. Очень часто мы видим актеров, играющих самих себя во всех ролях, даже не пытаюсь найти чем одна роль отличается от другой, что является совершенно противоположным подходом. Современные актеры, вообще говоря, стараются уничтожить создание характера и сделать его таким, что роль становится точно такой, какие они есть. Это лишает нас возможности развиваться и показать себя самим себе и друг другу, наши «как».

Поэтому, это большая ошибка с современным театре- исключить искусство создания характеров. Характеры могут быть очень возвышенными, очень тонкими или очень ясными, но это только вопрос чувства меры. Но как достичь этого? Во-первых, давайте снова посмотрим на неверный путь.' Если мы принимаем искусство создания характеров или стараемся согласиться с ним, то можем, прежде всего, довериться своему физическому телу, как оно есть, и постараться изменить его, сообразуясь с этими идеями, которые получили из роли. Во-вторых, мы можем полагаться на костюм и грим. Или, если персонаж- полный человек, положить на подкладки, а если он - бродяга, то полагаться на рваную одежду и т.д. Все извне. Конечно, я преувеличиваю, но только для того, чтобы сделать ясным главное.

Центр

К счастью, есть другой путь, намного лучший и более относящийся к актерской природе, более удовлетворяющий нашему инстинкту создавать нечто из этого, а потом видеть как тело, как вторичное может подчинить себя этому первостепенному духовному созданному воображением искусству создания характеров. Мы говорили о воображаемом центре в груди, от которого, если действительно познали на опыте, привыкли к мысли, что у нас есть движимый центр, от которого все зависит. Мы рассматриваем нормального человека(без характеристики), имеющего центр в груди, и все сосредоточено там.

Прогуляемся вокруг этого центра в груди. Это сила, влекущая нас вперед. Только потому, что мы нуждаемся в ней, привлекает к себе наше небольшое внимание, но постепенно она все более подталкивает нас к пониманию, что мы крепки, здоровы и хорошо сложены- еще без всякой характеристики в "смысле театра. Давайте сядем, уделяя небольшое внимание этому центру, и увидите, как он поддерживает и помогает нам.

Мы должны рассмотреть одну важную вещь: Идея центра- воображаемое, но также и конкретное. Иметь этот импульс из центра- это художественно-смысловое воображение. Встаньте, будучи побужденным этим центром. Теперь подвигайте руками с импульсом, исходящим из центра. Также как импульс появляется из центра, чтобы опустить руки, так и все исходит из центра. Когда мы идем, то ноги получают импульс из этого центра наиболее простым путем, без всяких особых усилий. Если мы идем этим путем, то получаем чувство, что наши ноги длиннее, чем мы знали до того. Центр дает впечатление того, что наши ноги длиннее, потому что они связаны с воображаемым центром в груди. Прежде я имел ввиду, что в наших телах есть много стопоров. Например, наши пальцы могут быть переплетены, что не будут участвовать в наших действиях. Все эти замки могут быть открыты пониманием воображаемого центра, если оно развито до такой степени, что все тело становится свободным. Этот импульс из груди отомкнет все это и тела станут выразительными, но если нет источника, из которого могут исходить потоки, то наши плохие привычки в конце концов станут такими сильными, что нам ничего не останется делать, кроме того, чтобы держать руки в карманах.

Теперь постарайтесь понять, что присутствие воображаемого центра в груди- на самом деле чистая психология, потому что обладание таким центром заставляет чувствовать самого себя по-другому. Это не то, что является частью актерской психологии. Каждая частица нашего тела, нашего голоса реагирует на эти предложения самым неуловимым путем. Когда мы смотрим на себя в зеркало, мы становимся другими людьми. Мы хотим видеть себя такими, какими думаем могли бы быть, но с зеркалом невозможно избежать явного эгоизма. С центром совершенно иначе- мы узнаем, что есть такая вещь, как психологический факт этого воображаемого центра. Скажите «Привет». Это уже создание характера, но мы пошли к нему не с внешней, материалистической, непоколебимой стороны, а с чисто актерской, где мы- хозяева- со стороны нашего мира воображения, творческих способностей, но не из тела. Теперь переместите центр в правое плечо и прислушайтесь к тому, что он скажет вам- никто не знает, как ваша природа откликнется на это предложение, но ваш талант отреагирует немедленно.

Последуйте за любыми предложениями. Исходящими оттуда- как только вы переместите центр, то обнаружите, что в вас, как актере, появилось естественное сильное желание приспособить как-то свое физическое тело к этому воображаемому центру. Сейчас постарайтесь поместить ваш центр в лоб. Центр может иметь разные качества: холодный, горячий, искрящийся и т.д. постарайтесь сделать центр во лбу узким и холодным, последуйте за предложениями, исходящими из него. Теперь разместите центр на пол- метра над головой. Потом переместите центр в колени и потанцуйте снова.

Актер абсолютно свободен в попытках поиска центра. Где центр Дездемоны, например? Это решать актеру. Как сделать это? Только таким путем: мы должны представить персонаж, который собираемся играть, в разных ситуациях по пьесе и посмотреть как он действует. Мы должны, прежде всего посмотреть на персонаж в своем воображении и увидеть, как он действует и что он испытывает.

В своем воображении мы каким-то образом художественно ясновидящие, потому что мы можем видеть чувства персонажа, которого собираемся играть, когда представляем его себе. Мы можем увидеть короля Клавдия, когда он молился, мы видим его борющимся с этими зловещими силами. Мы сможем вообразить его фигуру, его мольбу, только если мы ясновидящие, провидцы в своем воображении и увидеть, что он чувствует. Когда мы беремся за роль Дездемоны, например, и просматриваем ее действия и жизнь в мире воображения, мы видим вся ее внутреннюю жизнь, и если поставим вопрос в отношении того, где находится центр- в обычной или определенной сцене, то появится указание и узнаем, где находится ее центр. Если увидеть и услышать Яго, будучи ясновидцем в своем воображении, то увидите, где центр. Потому что, если вы сразу же не найдете центр, то можете потерять много времени, стараясь осознать соединить в своем теле все сложные и иногда абсолютно неисчислимы богатства характера. Отелло, например, самый сложный персонаж, если его действительно вообразить. Нужно усвоить так много. Что можно растеряться. Способ преодолеть это - вначале найти центр, а все остальное быстро последует после этого. Без этого мы растеряемся.

Воображаемое тело

В то время, когда мы ищем при помощи воображения, где находится центр, одновременно с развитием своего воображения роли или персонажа, мы также можем или вообразить или придумать также свободно как центр, все другие части тела персонажа. Но для этого должны прикоснуться к своему физическому телу, которое так негибко и полно привычек, что это делает нас однообразными на сцене- вначале

вообразите невидимое тело персонажа. Скажем, например, что нашли центр для персонажа в диафрагме. Теперь также нелегко можем представить, что руки длиннее чем они есть на самом деле, может быть, на 15 см длиннее. Если мы не насилуем свои физические руки, которые производят только нездоровое и ограниченное впечатление, но даем своему воображению жить с такими руками, то увидим, как руки изменяться сами по себе, но не потому, что заставляем их быть длиннее, а они производят впечатление, что они длиннее. Если мы попытаемся вытянуть их, то это только произведет впечатление, что актер мучает себя, но если мы положимся на воображаемую картину этих рук, они дадут впечатление, что они более длинные. Для контраста вообразите, что ваше воображаемое тело на 15 см короче, чем на самом деле. Если представить это, то увидите, что вы так далеки от собственной психологии и что вы уже погрузились в другое воображаемое существо и у вас будет другая психология, и вы будете говорить и двигаться по-другому. Весь ваш темперамент изменится. Теперь, в добавление к этому, поднимите правое плечо выше левого. Сперва представьте это, затем дайте своему физическому телу приспособить себя, так сказать, к воображаемому. Актер должен быть достаточно смелым, чтобы распрощаться со своим собственным жестким негибким телом и последовать за предложениями воображаемого тела. Он должен расширить свою суть и сделать ее гибкой. То, что актер должен искать другое, гибкое, духовное, но конкретное- значит ответить нашему материалистическому времени.

Сейчас давайте изменим воображаемое тело. Центр находится не в груди, воображаемое тело на четверть метра выше, а центр- в шее. Подвигайтесь и увидите, как физическое тело хочет постепенно слиться с воображаемым. Осознайте также то, что эта другая психология появляется из воображения. В добавление к, этому, вообразите тело стройным и небольшим, а руки длиннее, как у высокой воображаемой фигуры. Не обращайте никакого внимания на свое физическое тело- оно само приспособится к воображению и станет более аккуратным. Наслаждайтесь воображаемым телом, и все придет само по себе. Теперь представьте, что пальцы длинные и тонкие.

Если вы хотите использовать это, то значит, что во время подготовки роли, я должен напомнить вам, что воображение, в обычных условиях, роли должно бы быть необходимым и одновременно вашими усилиями найти место для центра персонажа. Руки, ноги, спина и все о персонаже нужно хорошо представлять себе. Затем постараться произнести слова из пьесы или импровизировать их совершенно свободно. Но есть одно, от чего нужно сдерживаться- не пытайтесь слишком рано заставить свое физическое тело имитировать воображаемое. Дайте сначала ему почувствовать недостаток выразительности- имейте терпение. Когда воображаемое тело живет в вас достаточно сильно, то физическое тело будет более легко подчиняться и будет повторять, так сказать воображаемое тело. Если заставите свое физическое тело слишком рано, то все может разбиться на части, потому что вы можете тут полагаться только на свое физическое тело или повторить свои старые штампы. После определенных опытов с воображаемым телом и центром вы увидите, что почти сразу же ваше физическое тело станет похожим на воображаемое.

Тело актера и артистическая душа актера

Мы должны создавать воображаемое тело в своей фантазии. Сегодня на сцене обычно физическое тело- враг актера. С точки зрения театра будущего, как я представляю, все станет намного одухотворенней, в смысле конкретного духовного начала. Если наше физическое тело остается неразвитым, оно станет более врагом нежели другом. Мы должны прилагать усилия для отделения своего физического тела с

его способностями и неспособностями со своей художественной артистической душой, такой богатой у каждого из нас, полной желанием создавать то или иное.

Если мы сможем разделить свою душу и тело в данную минуту в своих мыслях, то увидим, какие это разные миры.

В настоящее время наша творческая душа- абсолютно раб нашего тела, и мы не можем осуществить то, что хотим сделать. Если мы способны объединить, подготовить и сыграть одну маленькую толику своей художественной артистической мечты, то чувствуем себя победителями. Но почему бы не быть победителем на все сто процентов? Это возможно, если, во-первых, мы преодолеем материалистический взгляд на театр, который сидит во всем нашем существе, а , во- вторых, поработаем над своими телами. Даже если мы на сцене годы, физическое тело противостоит нашему творческому духу точно также как у студента или неопытного актера.

Не надо стесняться делать эти упражнения, потому что это сделает намного больше для нашей культуры в будущем, чем повторять ошибки и оставаться со своими жесткими одеревенелыми физическими телами, потому что мы стыдимся быть студентами. У нас будет такое прекрасное будущее в театре, если группы подобные этой, будут достаточно смелы прийти и послушать кого-либо, у которого есть сказать что-то новое. Это уже великий шаг к этой культуре.

Наши тела должны рассматриваться как враги- они должны развиваться не только нашим воображением, но для развития тела как такового должны делаться чисто физические упражнения. И тогда наше тела может из врага превратиться в друга. Когда это случится, это будет для нас великим открытием, потому что мы увидим, что многие прекрасные творческие идеи, замыслы, импульсы, желания и образы забыты из- за голоса нашего жесткого негибкого тела- от юности до настоящего времени, всегда подсознательно подталкивающего нас не пытаться.

Это неуловимое предложение, которое мы слышим от своего тела должно поправляться развитием тела, тогда наше воображение станет свободным, а мы увидим их в своем воображении и сумеем объединить то, чего мы сейчас даже не можем вообразить, потому что мы всегда находимся под давлением неуловимого подсказчика - нашего физического тела.

Сейчас мы пойдем в ту область, что развивает нашу душу, что также важно, как и развитие своего тела. Вот почему я предложил эти упражнения в стаккато и легато из- за того, что они так просты, но они помогают преодолевать определенные трудности в теле. Они не должны быть сложными. Все эти физические упражнения должны быть как можно проще. Если начать со сложных упражнений, наше тело изменит их так, чтобы они стали удобными для него. Мы должны победить свое тело простыми примитивными способами. Один простой хороший удар в стаккато лучше чем более сложный.

Четыре качества движения

Представим, что у нас четыре вида движения. Один из них можно назвать формовкой- чтобы мы не делали мы создаем пространство вокруг себя этим движением. Давайте подойдем к стулу, двигаясь в созданной манере. Потом возьмите стул и поставьте его на другую точку, все время создавая пространство. Затем сядьте на стул. Все должно быть сделано с тем, чтобы создать все вокруг себя, как бы заполняя собой все пространство. Это не должно требовать усилий. Это чисто психологическое, заложенное в теле. Мы должны помнить, что чем свободнее наше тело, тем оно сильнее. Желание есть нечто совсем не нуждающееся в мускулах. На самом деле, наше желание не в нас, а вокруг нас- это психологическое. Действительное желание на сцене забирает нас снаружи. Это совершенно другое качество желания- сильнее, быстрее,

намного убедительней. Быстрое, легкое тело, которое наполнено желанием и побуждает нас. Когда мы спешим, то это не стремление, а нервно-истеричное, делать быстро - это стремление. Мы не должны путать эти две вещи.

Я хочу сказать, что никакое из предложений, которые я должен дать вам, не имеют ничего общего с гипнозом. Когда пытаешься загипнотизировать другого человека, то нужно такое сильное воображение, какое у вас. Это кажется объектом действия, но повернутым на другого человека. Воля одного человека должна подавить другого. В нашем методе нет никаких способов, ведущих к такому. Гипноз сейчас старомоден и редко используется, но используется психоанализ, который еще более опасен. В нашем методе, например, лучеиспускание означает то, что я даю сам себе, хотите ли вы признать это или нет.

Другой вид движения- полет. Сделайте предыдущее упражнение- возьмите стул, подвигайте им, сядьте и т.д., испытывая чувство полета. Снова наше тело получит хороший результата от этого, если вы делаете его должным образом. Постарайтесь делать это непрерывно- физическое остановится, а наша психология- нет, внутренне мы должны продолжать. Эти движения разрушат наши психологические и физические ограничения. В полете вы почувствуете быстроту и легкость, то же самое и в лучеиспускании.

Урок тринадцатый

Воображение (19 декабря 1941 г.)

Воображение

Представьте образ цветка, потом подвигайтесь вокруг, разговаривая и делая много разного, но держа образ цветка. Если представлять что-нибудь на сцене без предшествующего или одновременного воображения, то это скучно. Но, что касается игры, если есть «аура» воображения, через которое вы прошли, тогда это чудо искусства.

Встаньте и займите позицию, но сделайте это только в своем воображении. Потом попытайтесь сделать это в действительности. Затем это снова представьте себе, но намного сильнее и сделайте это снова.

Сейчас представьте, что на стуле красный шарф. Походите вокруг, имея в виду ; шарф. Если вы ощутили необходимость остановиться и изучить образ более тщательно и внимательно, то это как раз то, что нужно.

Этот способ изучения предмета объективный или субъективный?

Если вы обдумываете, то это совсем неправильно, но если воображаете и показываете вначале, тогда правильно. Но это невозможно различить. Серии упражнений объяснят вам, что чем больше показа тем лучше для вас. Память дает нам возможность понимания того, каким наше воображение может быть точно, но потом будет больше свободы и память не будет так сильно участвовать в этом. Вначале воображение, натренированное при помощи памяти, потом станет привычным быть точным даже воображая дракона, которого никогда не видели. Если я знаю, что в моем воображении должен увидеть дракона движущимся, в этом случае должен видеть все. Исключительная цель - натренировать свое воображение так, чтобы оно стало абсолютно конкретным.

Тогда используете ли вы свою память?

Вы не должны пользоваться памятью, которая займет так много места в тренинге, как должна бы, если вы воображаете. Чем больше вы видите мысленно, тем правильней, и чем больше вы рассчитываете, тем неправильней.

Это необходимо пройти через физический процесс представления своего тела в движении. Но мне кажется, для меня это- сделать дополнительный шаг, представляя себя самого вне себя, это для меня усложняет проблему.

Очень необходимо- воображать свое собственное тело. В идеале у нас должно быть два вида познания самих себя: абсолютно извне и в тоже время абсолютно осознающее все изнутри. Этот полный контроль над собой включает в себя эти два вида. Я должен точно знать, как я выгляжу- это больно, но необходимо. Тогда я могу окунуться во все, что хочу... Позднее мой инстинкт направит и приведет меня к тому, что все мои недостатки и положительные черты будут правильно использованы.

Во время первого периода работы со Станиславским он очень сильно подчеркивал (в первый период создания своего метода), что все было изнутри и мы должны были забыть, как выглядим. Это было однобоко- внутри мы были богаты. Но ничего не приходило извне, из-за того, что мы не знаем как выглядим. Тогда обнаружилось, что должны быть развиты оба обстоятельства: вы уверены, что внутренне богаты и знаете как выглядите снаружи. Итак, поэтому на короткое время некоторые упражнения могут шокировать кого-либо, но это пройдет.

Когда я пытался встать, то обнаружил, что должен помочь себе, оперевшись на руки, и я очень неудовлетворен этой картиной.

Это именно то, что тренирует наше воображение, чтобы быть точнее.

Нужно ли нам иметь чувство картины?

Конечно.

Полезно ли в этом упражнении делать больше в зависимости от рисунка и скульптуры?

Это может быть полезным, но с другой точки зрения: пробудить некое вдохновение, существующее в нас, но подавленное нашим образом жизни. Мы не используем свое внутреннее психологическое вдохновение. Мы можем выбрать любую часть скульптуры Микеланджело и представить ее себе, и постараться объяснить ее в своем воображении и тогда поймем какое вдохновение было у Микеланджело.

Упражнение

Представьте фигуру нищего, прислонившегося к стене, и увидите только одно- фигура спокойна, а голова и глаза опущены. Теперь представьте себе нищего, глядящего на вас и глазами просящего милостыню. Представьте. А потом соедините это. Это намного тоньше и образней, потому что нищий больше не вы сами. Вы увидите, что ваши тела недостаточно гибки, а воображение недостаточно активно. Тогда мы должны представить то же самое и сделать снова. Таким образом, мы натренируем свои тела, чтобы они стали более гибкими, податливыми.

Качества движения: форма, изменчивость, полет и излучение

Упражнение

Сделаем упражнение на базе четырех качеств: формы, изменчивости, полета и излучения. Походите с центром в груди, используя разные качества. Центр в груди делает наши тела красивыми изнутри: чувство, что мы прекрасно сложены. Мы сильны телом. Мы крепки и здоровы. Мы большие и высокие. Мы сильные. Мы активные. Мы полны активности и энергии. Мы способны летать. Закройте глаза и представьте, что летаете под потолком. Мы легки.. Мы здоровы и сильны. Наши руки сильны и свободны. Центр в груди делает нас сильными, легкими и свободными.

Урок четырнадцатый

Непрерывное действие (29 декабря 1941г.)

Мы должны, наконец, поверить, что есть что-то, происходящее в нас непрерывно. Не усилятся ли в нас наша активность, самонадеянность, наше искусство, наша оригинальность, наши способности и желание расти день за днем, неделя за неделей? Конечно, если, во-первых, принимаем понятие того, что иногда мы должны играть, когда получаем работу, но когда мы не играем, то пассивны и праздны. Что неправда. Если актер разрешит себе хоть на минуту поверить, что он беззаботный человек, это убьет в нем что-то и даже сделает его способности меньше.

Мы никогда не должны останавливаться. Мы всегда в пути, и если осознаем это, то наша внутренняя жизнь и сила, и красота как художников возрастет, покажет себя, и мы сможем использовать свои выразительные средства лучше и сильнее, чем если бы были под впечатлением того, что иногда мы деятельны как художники, а иногда нет. Если эта на вид простая и не очень важная мысль усвоена, то увидите как много она даст и раскроет вам, а в вас самих самое Важное может появиться оттуда, куда вы бы не добрались никаким другим способом, кроме как изменить свою точку зрения и получить новые знания о самом себе и своем искусстве.

Непрерывное действие

Это непрерывное действие может быть сделано при помощи упражнений. Вы помните когда мы делали жесты с характерными свойствами, мы потом пришли к моменту когда, после изучения жестов и качеств, мы продолжали играть и поняли, что могло продолжаться неопределенно долго? Это то, к чему стремится наша природа. Теперь начните с нескольких простых упражнений и мы придем к разному, но увидим, что пришли к одной мысли, которая заключается в том, что мы постоянно играем и не можем иначе, потому что если мы актеры, то мы актеры.

Импровизация

Этим я нацеливаюсь на процесс импровизации. Иллюзия, что мы должны фиксировать обстоятельства на сцене- одна из неверных мыслей. Никогда. Мы можем

получить много условий и точных обстоятельств от режиссера и автора, но если мы знаем определенные вещи, то увидим, что ничего не может остановить нашу способность импровизировать или лишить нас нашей свободы, как актеров.

Упражнение

Сделайте следующий жест: левая рука за спиной, а другая на подбородке. Теперь посмотрите, что побуждается психологически этим жестом. Примите это как действие. Сейчас, после того, как проникнетесь этим жестом, сделайте небольшую паузу, в которой не делаете ничего, дайте продлиться внутри своей актерской природы. После паузы быстро опустите руки, а потом посмотрите вверх и опустите голову. Таким образом начнется ненаписанный спектакль.

Творческая индивидуальность актера

Наша действующая актерская индивидуальность так богата и уникальна, что мы не можем быть похожими на режиссера или самих себя, если полагаемся на свои творческие возможности. Штамп- это имитация самого себя или чего-то забытого, что приходит из прошлого. Поймите, что в этом простом упражнении. Которое мы только что сделали, наши индивидуальности имели удобный случай пожить и выразить себя.

Теперь добавим третье в наше простое упражнение, которое заключается в том, чтобы скрестить руки точно на груди и сделать в сторону шаг.

Актер - есть театр

Мы можем продолжать неопределенно, не пользуясь ничем кроме своей актерской природы, которая является основанием для всего. Поэтому, когда закончите эту маленькую серию упражнений, продолжите и посмотрите, что появится из вашей актерской природы. Человек, не согласный с тем, о чем мы говорим и изучаем вместе, мог бы сказать, что они бессмысленны, но то, что вы сейчас делаете, действительно имеет больше смысла, чем что-либо еще. Это умно и мудро. Я не знаю, что за спектакль вы сейчас играете, но так привлекательно наблюдать, потому что я следую с вами и я с вами, и я вижу как вырастает ваша психология из-за того, что она приходит из настоящего источника, а он- только сам актер.

Режиссер, стенограф и т.д. - это только аксессуар, а актер- это театр. Тот актер, который верит в свою постоянную, непрерывную способность играть. Тогда пьеса, даже шекспировские, для настоящего, правдивого актера- только предлог для самовыражения. Мы не можем выразить Шекспира, потому что не знаем какова была его цель, к чему он стремился; мы можем только самовыразиться. Кто бы ни был автор, мы всегда выражаем самих себя, если мы, к примеру, думаем, что выражаем Бернарда Шоу, то ошибемся. Мы самовыражаемся на сцене. Мы всегда являемся самими собой, в противном случае мы совсем не играем и похожи на кукол. Если мы полны штампов и других тревожных вещей, то это не театр. Но если мы - настоящие актеры, то играем самих себя, с юности и до взрослого состояния.

Поэтому важно осознать, что какая бы пьеса не была, мы играем себя, если эта мысль действительно усвоена, она освободит нас, даже в подсознании. Если мы поверим этому и привыкнем, и если это проникнет в наше подсознание, то это вернется как свобода. Я видел многих режиссеров в других странах, которые не знали что делать с актерами через несколько недель репетиций. Один режиссер кричал на актеров, чтобы они. были свободными. Как быть свободными? Быть свободным значит полагаться на свою способность играть непрерывно.

Конечно, в каждой пьесе есть, так сказать, «ориентиры», «вехи», и очень часто они без того, что мы бы могли бы сыграть непрерывно, поэтому мы трусливо, малодушно перескакиваем с одной «вехи» к другой. К примеру, представьте, что в данный момент я стреляю в кого-то, а в следующий - плачу. Если я малодушен и труслив, то ничего нет между этими двумя обстоятельствами. Но если мы в своем подсознании действительно знаем, что непрерывно играем. Мы можем развить так много нюансов между моментом выстрела и моментом плача.

Как актер будет играть- это тайна, наш талант, наша индивидуальность.

Мостики и переходы

Поэтому мы можем вызывать эту способность играть непрерывно и смело, без всякого страха и боязни. Если мы, как актеры, знаем, что играем непрерывно, то никогда не почувствуем, что не знаем, что делать дальше, потому что можем сделать мостики и переходы между двумя «ориентирами». Мостики и переходы между двумя данными моментами коротки ли или длинны они, они то, о чем мы мечтаем на самом деле. Например, как мы начинаем плакать, и что случилось потом. Как мы начинаем стрелять и что случилось после. Почему мы все ожидаем момент перед выходом на сцену, когда прислушиваемся к своему настроению. Это самый лучший момент. Инстинктивно мы хотим развить эту способность играть непрерывно, с мостиками и переходами везде. Все эти ориентиры не так важны, как кажутся. Конечно, для такого драматурга как Бернард Шоу ориентиры только и важны. Он думает, что все, что написал, как только появится на сцене, есть серия «ориентиров», и он убивает спектакль. Как писатель он постоянен, но как режиссер он убивает спектакль.

Упражнение

Первая «веха» заключается в том, чтобы вы с сильным жестом и топаньем по полу скажите «Да», потом сократите это в своей внутренней жизни, чтобы сделать мостик и переход, и пойдете к другой «вехе», когда скажите «Нет» с любовью и небольшим смущением и с жестом своей руки на груди.

Исполнительская архетипичная психология, нет личным чувствам

Пожалуйста, не «шпионьте» за время исполнения упражнения. Позвольте это мне. Делайте его смело и положитесь на свою актерскую природу. В данный момент, когда я беру обстоятельства из другого источника и показываю свой гнев, свои чувства на сцене- это неправильно. В нашем искусстве не должно быть такого личного обстоятельства на сцене, а способ достичь этого- положиться на этот источник измененных обстоятельств, который мы изучили. Это значит получить источник, где мы можем брать силы играть непрерывно без всяких внешних оправданий. Пока мы полагаемся на эту способность играть непрерывно, мы спасены и сохранены как актеры и убираем на сцене свои личные обстоятельства, всегда такие противные зрителям и самому актеру. Например, исполнение такой черты, как задумчивость намного сильнее, чем действительный процесс мышления, который такой личный. Если я играю, что я стою на сцене такой задумчивый, хотя у меня в голове ничего нет, это намного художественней и богаче. Сейчас сыграем это. Потом постарайтесь постоять и подумать на самом деле.

Предположим, я играю сцену с другим актером, говорящем мне что-то, и я действительно думаю о том, что он говорит. Я действительно думаю об этом или нет?

Нет. Не действительно.

Предположим, он говорит это по-другому.

Это - «как», и вы абсолютно свободны в этом.

Тогда что предохранит меня от впадения в явные и в неявные штампы? Стиль поведения лучше чем художественный импульс.

Ничто не может предохранить от этого. Это зависит от актера, полон ли он штампов или нет. Вы можете действительно думать на сцене, и это может быть почти как штамп.

Как самобытной отдельной личности мне бы хотелось со своим личным особым способом осмысливания. Хотя хотелось бы быть более реальным и менее заштампованным, или не так?

В области нашего подсознания, где намного больше примеров исполнения, чем мы найдем, если в действительности думаем. Прежде всего, когда мы действительно думаем, у нас нет времени для исполнения. Оно поглощает все и мы становимся людьми на улице мешающими, а это с искусством не имеет ничего общего. Это не имеет ничего общего в отношении глубин нашего подсознания. Если мы чувствуем, что можем потерять себя; если на сцене действительно думаем и можем заменить это на что-то, что может проявиться как штамп, это означает только то, что мы не верим своему подсознанию, могущего представить нам «размышление» тысячами способов.

Например, если вы играете Отелло и он размышляет, вы должны сыграть это, потому что если вы не играете, тогда все роли, которые вы как бы не играли, станут только вами самими. Но если через свое воображение, найдете путь к своей трансформированной личной жизни, к своему подсознанию, то найдете много способов сыграть «размышление» и узнаете как думает Отелло, Яго, Фальстаф. Здесь для исполнения неограниченные возможности и вы не ограничены в выборе.

Тогда то, что должно предохранять меня, как Отелло, для размышления лучше, чем обозначения чего-то бессмысленно. Почему это было бы неверно?

Это не неверно. Значение, о котором мы говорим- это значение, смысл вашего художественного «как». Убить Дездемону- это абстрактное понятие, потому что как только вы на сцене захотите убить Дездемону, вы должны понять, но не из своей повседневной «уличной» жизни, а художественно, что это значит для вас, для каждого - убить. Конечно, это разные вещи. Поэтому ваше убийство Дездемоны будет действительно творческим подходом, только если вы найдете его в своем подсознании, а путь к вашему подсознанию лежит через средства, о которых мы говорили в своей работе. Простая концентрация- уже средство найти свой способ убийства Дездемоны. Воображение, психологический жест- все это такие же средства.

Это можно сравнить оправданием Станиславского. Что мне делать, когда отсутствует реальная жизнь, мое понимание правды? Что мне делать, когда я не могу найти непрерывное действие? Должен ли я вернуться к оправданию?

Если вы не можете играть непрерывно, тут могут быть два пути, пока недостаточно натренированы, чтобы постичь эту непрерывную жизнь. Поэтому мой первый ответ вам заключается в том, чтобы работать во всех отношениях, что даст вам эту непрерывную действующую жизнь. Если этого нет тогда можете заменить его на любое, что хотите, любимыми способами, знакомыми вам.

Тогда, если оправдать все, можно сыграть непрерывно?

Исходя из моего опыта, актеры выглядящие как если бы размышляющие, но на самом деле не думают - это размышление, не существующее реально, но в которое верит зритель - это вид театра, который я не люблю. С другой стороны существует другой вид игры, в котором размышление бывает на сцене.

В первом случае, если у вас не было иллюзии того, что человек размышляет, то это ошибка актера, не сумевшего убедить вас в том, что он размышляет. Во втором случае вы не смогли бы даже отличить, если бы он играл.

Я исследовал технику актеров двух видов, о которых сейчас говорили. В результате я поверил, что актер, который затронул меня, из шкуры которой актер действительно старался думать на сцене, тогда как другой был на высшей ступени притворства.

Я говорю о третьем. Не об очевидном, не о притворстве, но о третьем - представлении на сцене реального- нереального размышления или его симуляции. Есть другая область проникнуть в которую мы можем и где можем понять такие спектакли, которые научат нас намного лучше, чем если бы мы думали на сцене, что на самом деле невозможно. Это вопрос третьего измерения.

Когда я наблюдал за человеком, который показывал, что он думает, а на самом деле ничего этого не было.

Например, кто-то задает вам на сцене вопрос, и вы должны подумать, прежде чем ответить. Вы не можете иметь психологию думающего человека, на самом деле думая о чем-то определенном. Потому как только действительно подумаете, что это - потерянное время, то это не искусство. Психология размышляющего человека нечто совершенно отличное от реального конкретного размышляющего человека. Этот реальный конкретный размышляющий человек мне кажется не тем, потому что он немедленно выпадает из сферы искусства.

Вы- художник, у вас есть опыт в этом размышлении, у вас есть накопленная психология мышления, вместо того, чтобы повторять осмысливать на каждой репетиции. Я очень сомневаюсь в том, что есть на самом деле на сцене размышление, даже во время первой репетиции.

У вас может быть иллюзия, что вы делаете это, но нет. Реальная мысль не разрешит ничему существовать одновременно. Даже если вы думаете: «я собираюсь купить сигареты», если вы действительно думаете об этом, у вас в сознании нет места подумать о чем-то еще.

Мыслительный процесс- это нечто, поглощающее всю человеческую сущность, иначе это- ничто, кроме путаницы. Это мечты вообще. Но как только подумать о главной мысли Шопенгауэра, ничего больше не может быть сделано одновременно. Следовательно, если это было реальное размышление, о котором вы говорите, оно не может быть до тех пор, пока вы не забудете, что вы на сцене. Мыслительный процесс исключает что- либо еще.

Например, вы можете сердиться и можете наблюдать за собой в тот момент, когда попытаетесь посмотреть на самого себя осмысливая, вы прекратите мыслить и думать сам по себе. Это только процесс, который нельзя проследить в одно и тоже время. Поэтому у вас половина психологии думающего человека, а половина думает, но я предлагаю, чтобы вы отбросили все это и имели только и полностью психологию задумавшегося человека. Конечно, в это же время у вас будут некоторые мысли и желания, но они появятся из другой области. Это не симуляция, что есть настоящая жизнь а нечто немного слабее.

Искусство- это увеличенная жизнь, поэтому это совершенно другое, противоположное. Когда мы изображаем что-то, мы слабее чем обстоятельство, но когда играем на сцене, мы сильнее обстоятельства, которое мы там представляем. Способность походить на кого-то или что-то может быть парализована, но никто не сможет играть, будучи парализованным внутренне. У вас должна быть своя собственная жизнь, плюс другая жизнь, плюс десять жизней, таких же сильных как ваша собственная.

Это то, что тревожило меня, когда Питер Фрай сказал, что он не мог отбросить мысль. Если он сконцентрировался на мысли, то не смог бы в действительности играть. Это с таким же успехом верно для чувственной области? Когда вы дали упражнение, я попытался сделать его просто, как предлагали вы, но не получил от этого удовлетворения. Во второй раз я добавил к этому упражнению обстоятельства, которые сделали его интересней.

Если сделаете это десять раз, то создадите целую историю, а это то, что нужно. Если она исходит от вас, потому что вы делаете, то имеете право допустить это.

Это не появилось от того, что я делал. Я полагаю, что для меня нужны определенные обстоятельства.

Все, что появляется в вас- правильно.

Но в отношении том, что мы говорили о размышлении, то я впадаю снова в «уличные» обстоятельства. Мне бы хотелось уметь делать это без всяких мыслей или чувств, которые я предопределил.

Могу я спросить вас, был ли у вас воображаемый ребенок? Нет. Тогда все в порядке. Это был воображаемый ребенок. Например, если писатель или драматург не принимает все такие предложения, то никогда не смог бы написать что-либо. Но это не должно быть личным-воображаемый ребенок чувствует себя хорошо.

Разрешите рассказать вам одну ересь. Например, все обстоятельства, создаваемые нами на сцене, представляя ли размышление или желание, все это- чувства с начала и до конца, потому что все искусство лежит в области чувств, а совсем не мыслей и в действительности не сила воли в прямом смысле слова. Один философ сказал: «Где сила воли когда мы делаем что-то? Это большая иллюзия». Например, я хочу ускорить передвижение стула. Я думаю, что это моя сила воли, которую я выражаю, но это не имеет ничего общего с силой воли. Сила воли так скрыта от нас, что у нас нет ничего кроме ряда образов или картинок передвижения стула. На сцене и в повседневной жизни мы существуем без всякого знания о силе воли. Это должно быть чувством мышления, психологией мышления. Чувства являются областью искусства. Они должны быть абсолютно свободными, без всяких личных обстоятельств.

Если вы пытаетесь управлять ими в этом плане, это не то же самое, что вы давали для мыслительного процесса? Связаны ли эти два обстоятельства с архетипом ?

Архетип

Очень близко от того, что в области нашего подсознания архетипы варятся в этом котле. Очень часто меня спрашивали как избежать этой повседневной жизни. Например, я должен играть очень старого человека и увидел кого-то на улице, у которого было так много интересного, что мне хотелось изобразить. Будет ли это «уличным» подходом? Конечно, нет. Я должен взять это стариновское и состояние, и

то где та точка, откуда я начинаю? Если вы пусты и у вас нет воображения и вы только ждете чего-то, чтобы изобразить, то это неправильно. Но как только получите это магическое из своего подсознания, у вас будут другие взгляды, и вы сможете увидеть этого старика, и это не будет «уличным». Стариковские характерные черты не будут притворны, симулированы, не будут подражанием- они будут освоены и трансформированы вашим подсознанием в то, что можем использовать. Это может быть использовано, как часть искусства. Это не будет фотографией. Это будет воссозданием. Мы можем пользоваться всем, но что будет заглавным? Если это работа подсознания, то это правильно, а если это только маленький личный факт или обстоятельство, то это неверно. Мы должны иметь психологию актера, а не буржуа.

РИТМ

Какую роль играет в этом ритм? Если я играю, я должен двигаться определенным способом, но если я на самом деле пытаюсь думать, то играю вне ритма.

Конечно же, ритм- наивысшая точка всего, но мы должны быть абсолютно уверены, что сможем отбросить все личные обстоятельства. Тогда мы можем быть уверены, что сможем сыграть ритмические обстоятельства, потому что это наилучший способ получения и выражения этого. Но когда вы размышляете. То можете чувствовать ритм.

Возможно, здесь есть путаница терминов. Когда я делал упражнение, то я думал вообще- я думал о мышлении. Как я выгляжу, когда думаю? Но позже я попытался действительно думать и было очень трудно сыграть это, потому что у меня не было времени думать о том, что я делал, а это уже не игра на сцене. Может быть обстоятельство, которое вы хотели чтобы мы сыграли, было не то, чтобы не думать, а подумать обо всем, что у нас есть.

Правильно. Процесс мышления состоит из двух вещей, можно сказать. Одна - мысль сама по себе, содержание, а другая- психология человека, который размышляет. На сцене мы должны обладать психологией мыслящего человека, но нам не нужны реальные мысли. Если вы проанализируете себя "на сцене в то время, когда размышляете, я уверен, что вы найдете, что у вас нет мыслей в смысле того, что они полностью растворились в вас. Вы находитесь в состоянии задумчивости, что является правильным. Например, однажды я задал некоему актеру характер философа. Я не смог получить что-либо от этого актера из-за того, что он не знал что такое психология мышления. Он совсем не мог думать в обыденной жизни. Это был очень странный случай. Конечно же, мы должны узнать как думать, и тогда мы узнаем как показать размышление без действительного.

На сцене нас часто ставят в такое положение, когда наш партнер просит ответа на вопрос и мы даем очень глубокий ответ. Если в действительности мы реально должны бы подумать о всей проблеме, у нас не было бы времени подумать над ответом. Поэтому здесь есть иллюзия и она должна быть. Я заметил, что когда действительно думаю, меня могут спросить почему я ничего не делаю. Но когда действительно затрудняюсь со словами и ничего не делаю, то думают, что я размышляю. Поэтому исполнение задумчивости делается более выразительными средствами, чем действительным процессом.

Я нахожу, если у меня на сцене с кем-нибудь, в которой есть чувства и эмоции, скажем, я должен решить что-то я обнаружу, что прислушиваюсь как говорю и двигаюсь, то эмоциональные вопросы возникнут в моем существовании,

похожие на внутренний диалог. Это то, что я определил бы как мысли или мысленные чувства.

Тогда здесь нет противоречия. Внутренне вы играете с чувствами и со всем. Возможно, я ошибся, говоря о мышлении, что есть в действительности философское понятие. Реальный процесс мышления ведущий к определенным вещам очень болезненный, но изображать задумчивого человека доставляет удовольствие. На что я хочу обратить ваше внимание, то это на то, что на самом деле мы можем играть все- это только вопрос того, откуда мы получаем это. Если мы размышляем только вообще- это самый плохой вид штампа, но если у вас за этим стоит суть, тогда даже штамп может быть оживлен и сделан реальным.